This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

W47
T35

Aus
Natur und Geisteswelt
585

H. Thode

Das Wesen der deutschen bildenden Kunst

B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

Die Sammlung
„Aus Natur und Geisteswelt"

nunmehr über 800 Bände umfassend, bietet wirkliche „Einführungen" in die Hauptwissensgebiete für den Unterricht oder Selbstunterricht des Laien nach den heutigen methodischen Anforderungen, seit ihrem Entstehen (1898) den Gedanken dienend, auf denen die heute so mächtig entwickelte Volkshochschulbewegung beruht. Sie will jedem geistig Mündigen die Möglichkeit schaffen, sich ohne besondere Vorkenntnisse an sicherster Quelle, wie sie die Darstellung durch berufene Vertreter der Wissenschaft bietet, über jedes Gebiet der Wissenschaft, Kunst und Technik zu unterrichten. Sie will ihn dabei zugleich unmittelbar im Beruf fördern, den Gesichtskreis erweiternd, die Einsicht in die Bedingungen der Berufsarbeit vertiefend. Diesem Bedürfnis können Skizzen im Charakter von „Auszügen" aus großen Lehrbüchern nie entsprechen, denn solche setzen eine Vertrautheit mit dem Stoffe schon voraus.

ver-
biete
auch
, sich

verter
nheit

s die
beitet,
t eine

Verbreitung von fast 5 Millionen Exemplaren gefunden.

Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Wenn eine Verteuerung der Sammlung infolge der durch die wirtschaftliche Lage bedingten außerordentlichen Steigerung der Herstellungskosten auch unvermeidbar gewesen ist, so ist der Preis doch entfernt nicht in dem gleichen Verhältnis gestiegen, und auch jetzt ist ein Band „Aus Natur und Geisteswelt" im Verhältnis zu anderen Büchern und insbesondere zu der Verteuerung im allgemeinen wohlfeil.

Jeder der meist reich illustrierten Bände
ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Leipzig, im Januar 1923. B. G. Teubner

Ein vollständiges, nach Wissensgebieten geordnetes Verzeichnis versendet auf W[illegible] der Verlag, Leipzig, Poststr. 2/5

Library
of the
University of Wisconsin

Zur bildenden Kunst, Musik und Schauspielkunst

sind bisher erschienen:

Bildende Kunst

Allgemeines:

Ästhetik. Von Prof. Dr. A. Hamann. 2. Aufl. (Bd. 345.)

Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. Von Geh. Rat Prof. Dr. H. Thode. (Bd. 585.)

Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Prof. Dr. Th. Volbehr. 2. Aufl. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 68.)

Heimatpflege. (Denkmalspflege und Heimatschutz.) Ihre Aufgaben, Organisation und Gesetzgebung. Von Dr. H. Bartmann. (Bd. 756.)

Der Weg zur Zeichenkunst. Ein Büchlein für theoretische und praktische Selbstbildung. Von Oberstudiendir. Dr. E. Weber. 9. Aufl. Mit 84 Abbildungen u. 1 Farbtafel. (Bd. 430.)

Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen. Von Prof. Dr. K. Doehlemann. 2. verb. Aufl. Mit 91 Fig. u. 11 Abb. (Bd. 510.)

Geometrisches Zeichnen. Von akad. Zeichenlehrer A. Schudeisky. Mit 172 Abb. Text und auf 12 Tafeln. (Bd. 568.)

Projektionslehre. Die rechtwinklige Parallelprojektion und ihre Anwendung auf die Darstellung technischer Gebilde nebst einem Anhang über die schiefwinklige Parallelprojektion in kurzer leichtfaßlicher Darstellung für Selbstunterricht und Schulgebrauch. Von akad. Zeichenlehrer A. Schudeisky. Mit 208 Figuren. (Bd. 564.)

***Kunstgeschichtliches Wörterbuch.** Von Dr. H. Vollmer. (Teubn. kl. Fachwörterbücher.)

Geschichte:

Die Entwicklungsgeschichte d. Stile in d. bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bde. 3. Aufl. Bd. I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 69 Abb. (Bd. 317.) Bd. II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 46 Abb. (Bd. 318.)

Altertum:

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 3. Aufl. Mit 62 Abbildungen im Text und auf einer Tafel, sowie einem Plan. (Bd. 114.)

Mittelalter und Neuzeit:

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. I: Von den Anfängen bis zum Ausgang der romanischen Baukunst. 4. Aufl. Mit 35 Abb. II: Gotik und Spätgotik. 4. Aufl. Mit 67 Abb. (Bd. 8/9.)

Deutsche Baukunst in der Renaissance und der Barockzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Auflage. Mit 63 Abbildungen im Text. (Bd. 326.)

Die Renaissancearchitektur in Italien. Von Prof. Dr. P. Frankl. I. Mit 12 Tafeln und 27 Textabbildungen. (Bd. 381.)

Michelangelo. Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke. Von Prof. Dr. E. Hildebrandt. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 392.)

Die altdeutschen Maler in Süddeutschland. Von H. Nemitz. Mit 1 Abbildung im Text und einem Bilderanhang. (Bd. 464.)

Albrecht Dürer. Von Prof. Dr. A. Wustmann. 2., neubearb. u. ergänzte Aufl. von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 1 Titelbild und 31 Abb. im Text. (Bd. 97.)

Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Prof. Dr. H. Jantzen. Mit 87 Abbildungen. (Bd. 373.)

Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. 2., verb. Aufl. Mit 46 Abbildungen auf 28 Tafeln im Anhang. (Bd. 158.)

Bildende Kunst

19. Jahrhundert:

Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Aufl. Mit 40 Abbildungen. (Bd. 781.)

Die Maler des Impressionismus. Von Prof. Dr. B. Läzär. 2. Aufl. Mit 32 Abb. auf 16 Tafeln. (Bd. 395.)

Kunstgewerbe:

Die dekorative Kunst des Altertums. V. Dr. Fr. Poulsen. M. 112 Abb. (Bd. 434.)

Geschichte der Gartenkunst. Von Baurat Dr.-Ing. Chr. Rauch. Mit 41 Abb. (B. 274.)

Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Studienrat Dr. W. Warstat. 2., verb. Aufl. Mit 1 Bildanhang. (Bd. 410.)

Musik

Geschichte der Musik. Von Dr. Alfred Einstein. 2. verb. Aufl. (Bd. 438.)

Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. Von Dr. A. Einstein. (Bd. 440.)

Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. C. Krebs. 3. Aufl. M. 4 Bildn. (Bd. 92.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Istel. 2. verb. Aufl. (Bd. 270.)

Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Istel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Richard Wagners. (Bd. 330.)

Die moderne Oper. Vom Tode Wagners bis zur Gegenwart (1883—1923). Von Dr. E. Istel. 2. Aufl. Mit 9 Bildnissen. (Bd. 405.)

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer entwickelnden Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Rietsch. 2., durchgesehene Auflage. (Bd. 178.)

Musikalische Kompositionsformen. Von E. H. Kallenberg. 2 Bände. Bd. I: Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. Bd. II: Kontrapunktik und Formenlehre. (Bd. 412/13.)

Harmonielehre. Von Dr. H. Scholz. (Bd. 703.)

Das moderne Orchester. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. I. Die Instrumente des Orchesters. Ihr Wesen und ihre Entwicklung. 2. Aufl. Mit 56 Abb. (Bd. 714.) II. Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung. 2. Aufl. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 715.)

Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Professor Dr. O. Bie. 2. Aufl. (Bd. 325.)

Musikalisches Wörterbuch. Von Privatdozent Dr. H. J. Moser. (Teubners kleine Fachwörterbücher.)

Schauspielkunst

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. Ferd. Gregori. (Bd. 692.

Das Theater. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaehde. 2. Aufl. Mit 17 Abb. (Bd. 230.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffcken. Mit 5 Abbildungen im Text und 1 Tafel. (Bd. 566.)

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Körte. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Das Drama. Von Dr. B. Busse. Mit Abbildungen. 4 Bde. I: Von der Antike z. franz. Klassizismus. 2. Auflage, neu bearbeitet von Studienrat Dr. Niedlich, Prof. Dr. A. Imelmann und Prof. Dr. K. Glaser. Mit 3 Abbildungen. II: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl. Neubearbeitet von Prof. Dr. K. Glaser und Oberstudiendirektor Dr. A. Ludwig. III: Vom Sturm und Drang bis zum Realismus. 2. Aufl. neu bearbeitet von Oberstudiendirekt r Dr. A. Ludwig und Prof. Dr. K. Glaser. IV: Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. Aufl. bearbeitet von Oberstudiendirektor Dr. A. Ludwig und Prof. Dr. K. Glaser. (Bd. 287/290.)

*Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Witkowski. 5. Auflage. (Bd. 51.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände in Vorbereitung.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

585. Bändchen

Das Wesen der deutschen bildenden Kunst

Von

Henry Thode

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1918

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1918 by B. G. Teubner in Leipzig.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

278217
JUN 13 1924
W47
T35

Edmund Steppes

in Freundschaft zugeeignet

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Einleitung. Grundlegende Betrachtungen 1
1. Eigenes und Fremdes 1
2. Geschichtliches 8
3. Deutsches Wesen 16
II. Das naturalistische Ausdrucksideal 25
1. Die Individualistik 25
2. Die Charakteristik als Wesensausdruck 32
3. Die Phantastik 42
III. Wahl und Behandlung des Gegenständlichen 52
1. Allgemeines 52
2. Der religiöse Stoff 60
3. Die Phantasiedichtungen 70
4. Die Wirklichkeitsdarstellungen 83
a) Das Sittenbild 83
b) Das Bildnis 88
c) Landschaft und Stilleben 93
IV. Die Baukunst. (Technische Künste. Ornamentik.) 101
1. Allgemeines 101
2. Der romanische Stil 107
3. Die Gotik 114
4. Die Renaissance 117
V. Schluß. Ästhetische Fragen 120

I. Einleitung. Grundlegende Betrachtungen.

1. Eigenes und Fremdes.

Unmittelbarer und vielseitiger als in irgendeiner anderen Tätigkeit offenbart sich in der Kunst Geist und Wesen eines Volkes; denn als anschaulicher Ausdruck seines gesamten seelischen Erlebens ist sie das zugleich deutlichste und umfassendste Bekenntnis von seiner Auffassung göttlicher, menschlicher und natürlicher Dinge. Ob wir nun durch Vertiefung in die Schöpfungen eines jener großen Meister, deren Persönlichkeit volkstümliche Eigenart bis zur höchsten Kraft gesteigert zeigt, oder durch die Beachtung des allen einzelnen Künstlern gemeinsam Eigentümlichen die Erkenntnis des Volkswesens zu gewinnen trachten: das Ergebnis ist das gleiche und der Aufschluß, das eine nur vorausgesetzt, daß wir selbst künstlerisch zu schauen befähigt sind, ein erschöpfender auch ohne die an und für sich gewiß nicht minder bedeutungsvollen Hinweise, die der Religion und Philosophie verdankt werden. Hiermit ist aber zugleich ausgesprochen, daß wir alle Besonderheiten der Kunst eines Volkes aus dessen Eigenart zu erklären nicht nur imstande, sondern genötigt sind. Ein Jeder ist sich dessen bewußt und wird unschwer gewisse ins Auge fallende künstlerische Erscheinungen in solchem Sinne sich zu deuten wissen. Sobald man aber an allgemeinsten Feststellungen sich nicht genügen läßt, sondern, alle Einzelheiten berücksichtigend, diese einheitlich aus der Wesensanlage eines Volkes herzuleiten bemüht ist, wird die Aufgabe eine schwierige, denn dann handelt es sich ja um nichts Geringeres als um eine Zurückführung subtiler und verwickelter ästhetischer Probleme auf psychische Vorgänge. Gilt dies überhaupt, so ganz besonders für die deutsche Kunst. Vernehmlich genug belehrt uns das noch immer in weitesten Kreisen mangelnde Verständnis für sie darüber, wie sehr eine tiefer dringende Erklärung ihrer in der Tat auffallenden Eigentüm-

lichkeiten geboten ist. Der Versuch, eine solche, wie im folgenden geschieht, in einer trotz der angedeuteten Schwierigkeiten gemeinverständlichen Weise zu geben, wird zur Pflicht.

Und mehr denn je in dieser Zeit gewaltigsten Ringens um unsere Freiheit und Sicherheit, die an die Stärkung und Steigerung des Bewußtseins gerade von unseren hohen kulturellen Aufgaben unerbittlich strenge Anforderungen stellt. Umzukehren von Wegen, die uns in die Irre geführt, lautet ihre erschütternde Mahnung. Auch jetzt noch, denn noch immer sind wir dem verhängnisvollen Wahne nicht entronnen. Wohl blieb, was Einsichtige schon längst mit tiefer Sorge erkannt: daß wir, uns selbst entfremdet, im künstlerischen Schaffen Verrat an unseren edelsten Eigenschaften geübt hatten, in den großen Augenblicken unserer heroischen Erhebung und ernsten Selbstprüfung den Meisten nicht mehr verborgen, und doch, trotzdem und ungeachtet freudiger, auf Läuterung verkommener Verhältnisse gerichteter Bestrebungen Vieler, wagt bereits wieder das Undeutsche mit seinem altbewährten ästhetischen Blendwerk die kaum erwachte bessere Erkenntnis zu verwirren und mit mächtigen äußeren Mitteln seinen Einfluß, der die Entwicklung alles Echten und Gesunden hindert, zur Herrschaft zu bringen. Durfte man noch vor zwei Jahren von einer allgemeinen Selbstbesinnung das Heil erhoffen, so müssen wir heute die befremdliche und widrige Erfahrung machen, daß von neuem den Vertretern deutscher Kunst durch freche Herausforderung, wie sie in der unentwegten Rechtfertigung und Verherrlichung nicht nur des Gesuchten und Seelenlosen, sondern selbst des Abstrusen und Widernatürlichen sich kundgibt, der Kampf aufgezwungen wird. Und zwar ein Kampf, in dem die Gegner einer schlichten und wahrhaften Kunst mit nicht minderem Eifer, wie unsere Feinde im Weltkriege, sich der Phrasen: Freiheit, Kultur und Fortschritt und der ihnen reichlich zur Verfügung stehenden „goldenen Kugeln" bedienen.

Die Mächte, die sich in dieser inneren Fehde gegenüberstehen, erweisen sich bei näherer Betrachtung als die gefühlsmäßig natürliche Überzeugung von der einzig einer Kunst Wert und Bedeutung verleihenden Kraft des Völkischen einerseits und andrerseits der bestechende Wahn von der Gültigkeit des Internationalen, dessen Sieg in der Zivilisation und Mode unverkennbar

dünkt, auch in der Kunst. Daß die letztere Meinung selbst der Naturgewalt, mit der sich völkisches Wesen in unseren Tagen äußert, trotzt, bliebe unbegreiflich, bedächte man nicht, daß sie auch früher alle Belehrungen durch Geschichte und Naturwissenschaft in den Wind schlug. Verhielt sie sich gleichgültig doch selbst gegen die untrüglichen Ergebnisse der kunsthistorischen Forschung, welche die für die Sprache maßgebenden Tatsachen bestätigte und, je tiefer sie vordrang, mit um so größerer Schärfe die sich unterscheidende Eigenart künstlerischen Ausdruckes, der ja auch eine Sprache ist, in der Gesamttätigkeit eines Volkes oder einzelner Volksstämme erfaßte und bestimmte. Wenn es eine sichere Behauptung gibt, zu der sie gelangte, so ist es diese: Kunst ist Wesensäußerung eines Volkes, mag nun dieses Wesen mehr oder weniger ausgeprägt, stärker oder schwächer entwickelt, freier oder gebundener sein, mag das künstlerische Ausdrucksvermögen auf höherer oder niederer Stufe der Ausbildung stehen, mögen in den Zeiten gesunder Schöpferkraft die starken Seiten des Volkscharakters, in solchen gebrochener Kraft dessen Schwächen zum Vorschein kommen.

Dieser Haupttatsache untergeordnet erscheint eine andere, die jener nicht widerspricht, aber sie näher bestimmt: die Beeinflussung der Kunst eines Volkes durch die eines anderen. Auch Jene, die hierin nur etwas Willkürliches gewahren und sie als in jedem Falle unheilvoll betrachten möchten, würden sich in Widerspruch zu den Lehren der Geschichte setzen. Manchem Vorkämpfer des Völkischen kann in dieser Hinsicht der Vorwurf einer Einseitigkeit, die, sobald ein Prinzip in Betracht kommt, bedenklich ist, nicht erspart bleiben, so durchaus gerechtfertigt, ja geboten augenblicklich, aus noch zu erwähnenden Gründen, die Abkehr von allem Fremden für uns ist. Wir haben bei einer Beurteilung der Frage, ob fremder Einfluß vorteilhaft oder vom Übel ist, mehrere Möglichkeiten genau zu unterscheiden.

Die erste Unterscheidung ist die zwischen selbständiger Verwertung und unfreier Nachbildung eines Fremden: nur wenn ein Volk Errungenschaften eines anderen dem eigenen Gefühl dienstbar macht, sind sie förderlich, sonst verderblich. Denn in jenem Falle macht sich ein kraftvolles Streben nach Steigerung des eigenen, weniger entwickelten Vermögens begierig die Unterweisun-

gen, die eine vorgeschrittene Kunst darbietet, zunutze, wie wir es allezeit im Jugendalter der Völker, aber auch überall dort sehen, wo bei gemeinsamem, kulturellem Aufschwung und naher Berührung das eine vor dem anderen einen Vorsprung gewinnt. Hingegen wird die fremde Einwirkung schädlich, wenn bei Nachlassen oder Absterben der schöpferischen Kraft willenlos und ermüdet ein Volk in künstlerische Abhängigkeit von einem anderen gerät und sich an einer bloßen Entlehnung genügen läßt, die nicht eine Umgestaltung, sondern eine schwächliche Entstellung des Vorbildes zur Folge hat und daher eine charakterlose Selbstentfremdung bedeutet.

Eine zweite Unterscheidung betrifft den Grad der Aneignungsfähigkeit. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, hängt die Beantwortung der Frage nach der Nützlichkeit oder Schädlichkeit eines Einflusses davon ab, ob eine fremde künstlerische Anschauungsart mit der eigenen vereinbar oder unvereinbar ist. Welche Entscheidung von einem gesunden volkstümlichen Geist instinktiv getroffen wird, indessen der schwache oder kranke das Giftige solcher Nahrung nicht wahrnimmt.

Als drittes kommt die Güte des Vorbildes in Betracht, da es ohne weiteres ersichtlich ist, daß dem Lernbegierigen nur mit echten und bedeutenden Beispielen gedient sein kann, während Ausschreitungen oder Entartungen der Kunst, die er übernimmt und, wie dies nicht anders sein kann, noch steigert, von verhängnisvoller Wirkung auf ihn sein müssen.

Gibt es demnach drei verschiedene Gesichtspunkte, die bei der Einschätzung jedes einzelnen Falles berücksichtigt sein wollen, so bezieht sich diese, allgemein betrachtet, doch nur auf Eines: die Stärke oder Schwäche der Schöpferkraft eines Volkes, denn diese Kraft bedeutet Gesundheit und daher auch den Widerstand gegen alles Unverdauliche oder gar Vergiftende. Und so darf man, zusammenfassend, sagen: die Anlehnung an fremde Vorbilder und deren Verwertung, sei es nun der Technik oder der Formenanschauung oder dem Gegenständlichen nach, wird bei einem Volke, wie bei einem Einzelnen, in einer schöpferischen Periode, das heißt in einer solchen, in der Gefühl und Phantasie zum künstlerischen Ausdruck des eigenen Wesens anspornen, die Folge eines natürlichen Wunsches nach Vervollkommnung seines Gestaltungs-

vermögens und daher der Ausprägung seines Ideales nicht hinderlich, sondern förderlich sein, da ein solches Lernen ja nur der schnelleren Überwindung von Schwierigkeiten und der Abhilfe von Mängeln dient. Alles Entnommene wird hier zu einem Eigenen. Wo hingegen bei ungenügender Kraft das Künstlertum in Abhängigkeit von fremder Kunst und aus seiner Richtung gerät, wird es seiner Aufgabe untreu. Nicht darauf also kommt es an, daß man sich von allen fremden Einflüssen frei hält und selbstgenügsam jede Belehrung von sich weist, sondern darauf, daß man schöpferisch ist, was nichts anderes heißt, als daß man, von starken Eindrücken der Natur und des Lebens oder begeisternden Ideen bewegt, aus innerem Drange zu deren Gestaltung sich getrieben fühlt.

Nur in solchem inneren Müssen bewährt sich das Persönliche und damit auch das Volkstümliche, und jeder Einzelne, die künstlerische Begabung vorausgesetzt, vermag in sich den unerschöpflichen Born der besonderen Kräfte seines Volkstums zu entdecken, vertraut er nur in Wahrhaftigkeit und Treue seinem Wesen. Dies hat sich an allen Denen besonders deutlich erwiesen, die selbst in Zeiten des allgemeinen Verfalles oder des Schwächezustandes einer Kunst sich die Ursprünglichkeit und Selbständigkeit volkstümlichen Schaffens bewahrten. Daß es solche Zeiten gibt, daß in dem Leben eines Volkes, wie schon früher angedeutet ward, kunstschöpferische und unschöpferische Perioden zu unterscheiden sind, kann nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden. Eben für sie gilt die Charakteristik der Selbstherrlichkeit oder der Abhängigkeit, sei es von fremden Vorbildern oder von Werken der eigenen Vergangenheit. Doch damit nicht genug. Die Geschichte läßt auch darüber nicht im Zweifel, daß ein Volk keineswegs immer mit gleichem Eifer und Glück auf den Gebieten der verschiedenen Künste sich betätigt; vielmehr läßt sich, und zwar besonders lehrreich in der christlichen Kultur, nachweisen, daß es, einer geheimnisvollen Gesetzmäßigkeit zufolge, je nach der Art gewisser, eine Periode beherrschender Ideen und geistiger Stimmungen, während des einen Abschnittes seines Lebens den Ausdruck seines Wesens ganz vorwiegend und mit höchstem Erfolge in der Dichtung, während eines anderen in den bildenden Künsten, während eines dritten in der Musik sucht und findet. Diese Erkennt-

nis, um die man bis jetzt noch kaum sich bemüht hat, ist von großer Wichtigkeit, denn ohne sie läuft man Gefahr, schiefe Urteile über künstlerische Erscheinungen, zumal der Gegenwart, zu fällen, indem man sie ihrer Bedeutung nach über- oder unterschätzt oder auch falsche Schlüsse aus ihnen auf die Kultur zieht. Wofür sich als ein merkwürdigstes Beispiel die heute allgemein verbreitete durchaus irrige Meinung, wir erlebten in unserer Zeit eine schöpferische Epoche der bildenden Künste, anführen ließe.

Was sich aus allen solchen Erwägungen ergibt, ist nun aber folgende für unsere Untersuchungen grundlegende Bestimmung: wer den Charakter der Kunst eines Volkes erfassen will, muß zunächst dessen Hervorbringungen in seiner größten Schaffenszeit befragen, und zwar, da diese eine durch Jahrhunderte sich vollziehende Entwicklung von unvollkommenem bis zu reifem Können, von mehr oder weniger großer Abhängigkeit bis zu siegreicher Freiheit in sich schließt, vornehmlich die den Höhepunkt bezeichnenden Werke der Genies. Nur so gewinnt er eine klare Anschauung vom Wesentlichen und den Maßstab für die Einschätzung des volkstümlich Echten auch in den Kunstgebilden, die in andern weniger produktiven Zeiten entstanden sind. Dies Wesentliche aber ist der Geist oder die Seele selbst des künstlerischen Schaffens, nicht etwa ein bestimmtes Schönheitsideal, eine bestimmte Formensprache, ein bestimmter Vorstellungsbereich, eine bestimmte Technik, denn alles dies wechselt und verändert sich mit dem Wandel allgemeiner geistiger Anschauungen und Richtungen. In dem, was unveränderlich in mannigfaltiger Gestaltung als deren innere Kraft sich offenbart: im künstlerischen Triebe selbst, dessen Art und Ziel durch die gesamte Wesensanlage eines Volkes bedingt wird, ist das Wesen der von diesem hervorgebrachten Kunst zu erkennen.

Eines Volkes! Auch dieses Wort bedarf, damit kein Mißverständnis entstehe, noch einer Erklärung. Wenn im folgenden von deutscher Kunst geredet wird, so wird unter ihr die Kunst der in unserer Nation geeinten germanischen Stämme verstanden. Gar manche erwehren sich der Versuchung nicht, das Deutsche kurzweg mit dem Germanischen gleichzusetzen. Dies ist aber keineswegs erlaubt, da neben der deutschen auch andere germanische Nationen eine ihnen eigentümliche, von der unseren nicht unwesent-

lich verschiedene Kultur geschaffen haben, in der einzelne germanische Eigentümlichkeiten ihre besondere Ausprägung erlangten. In wie unterschiedlichen Formen dies geschah, zeigt nicht nur ein in seiner Absonderung begreiflicherweise eigenartig sich entwickelndes Land wie England, sondern auch der Vergleich der drei skandinavischen Reiche, die, in so naher geschichtlicher Beziehung, doch geistig so verschieden sind; zeigt das Selbständigwerden der niederländischen Kultur seit dem 16. Jahrhundert, die im Mittelalter noch in der deutschen mit inbegriffen war. Die Tatsache, daß durch politische Einigung innerhalb einer Nation Stammesverschiedenheiten, auf deren künstlerische Erscheinungen im übrigen in dieser Schrift nicht eingegangen wird, bis zu einem gewissen Grade ausgeglichen werden können und die Nationen sich daher stärker voneinander sondern, berechtigt dazu, den Begriff einer politischen Nation als den eines Volkes zu fassen. Wie denn auch in den folgenden Betrachtungen „deutsch" im Sinne des national Deutschen gedacht ist, nur mit der zulässigen, ja notwendigen Einbeziehung des mittelalterlichen Niederländischen, des kulturell uns eng verbundenen Deutsch-Schweizerischen und, wie sich von selbst versteht, des Deutsch-Österreichischen. Diese Abgrenzung besonders hervorzuheben, ist nicht überflüssig: sie ist entscheidend für den Charakter der Arbeit. Hält man sich nicht an sie, so ist die notwendige Folge ein Verschwimmen des „Deutschen" im „Germanischen". Eine Kennzeichnung des letzteren würde, da es der weitere Begriff ist, nur allgemeine, eben auf das allen germanischen Nationen Gemeinsame bezügliche Bestimmungen gestatten, und dies hieße den Begriff des Deutschen verflüchtigen. Eigentümlichkeiten anderer Nationen aber, wozu man leicht verleitet wird, bei der Charakteristik des Deutschen zu verwerten, würde eine Trübung und Verwirrung der Erkenntnis, unter Umständen auch eine unberechtigte Aneignung fremden Geistes bedeuten.

Bringt nun freilich eine solche Begrenzung des Begriffes „deutsch" nicht nur manche Schwierigkeiten, sondern eine scheinbare Beengung mit sich, so dürfen wir uns doch damit trösten, daß die deutsche Kunst uns in höherem Grade als die einer anderen Nation Aufschluß über germanisches Wesen überhaupt gibt, denn in Deutschland haben dessen Eigentümlichkeiten einen bis zu größ-

ter Deutlichkeit gesteigerten und vielseitigsten künstlerischen Ausdruck gefunden.

Zu dieser Erkenntnis, die den Deutschen mit stolzem Selbstvertrauen erfüllen darf, ihm zugleich aber schwerwiegende Pflichten auferlegt, sollen uns zwei grundlegende Betrachtungen, die eine geschichtlicher, die andere psychologischer Art, den Weg bahnen.

2. Geschichtliches.

Der Zeitabschnitt großer schöpferischer Tätigkeit in den bildenden Künsten: Baukunst, Skulptur, Malerei und Kunstgewerbe, ist, wie bei allen Völkern christlicher Kultur, so auch bei den Deutschen, das Mittelalter und die Renaissance. Sie erhielt ihren Antrieb, ihre ideale Richtung und ihre Vorwürfe vornehmlich von der Religion, bemächtigte sich aber in wachsendem Maße neben den kirchlichen auch aller weltlichen Aufgaben, die eine glänzend sich entfaltende Zivilisation ihr darbot. Die Einheit des Glaubens und die Gleichheit des Kultus brachte anfänglich in den verschiedenen Ländern eine Einförmigkeit der Formbildung mit sich: die basilikaförmige Anlage des Gotteshauses, dessen malerische Ausschmückung, die Verzierung der dem Kultus dienenden Handschriften, die Form der kirchlichen Geräte, Anlage und Ausstattung der Klöster ist eine typische. Und alles dies, vom Süden her sich verbreitend, war antiken Ursprunges, eine Hinterlassenschaft der griechisch-römischen Kultur, unter deren Einfluß sich überhaupt das gesamte geistige Leben der Germanen entwickelte. Die naheliegende Frage, ob diese Anknüpfung nicht verhängnisvoll war, ob nicht ohne sie die Kunst nördlich der Alpen in Verfolg früherer eigener Bestrebungen einen neuen Stil von höherer, origineller Bedeutung hätte bilden können, ist müßig und muß vor der geschichtlichen Tatsache verstummen, die hier, wie auch sonst, wo junge Völker in den Bannkreis einer älteren Kultur treten, ein Abhängigkeitsverhältnis unvermeidlich erscheinen läßt. Je weiter die Forschung vorschreitet, desto mehr erweist es sich, daß fast alle Stilformen und Formelemente, selbst solche, deren rein germanischer Ursprung jedem Zweifel enthoben dünkte, auf die Antike zurückzuführen sind.

Nicht in der Erfindung, sondern in der phantasievollen Umgestaltung und eigentümlichen Neubelebung des Überlieferten, die

selbst durch Karls des Großen bewußte Förderung der antiken Lehren nicht gehemmt werden konnte, tritt, und zwar zuerst, wie dies leicht begreiflich, in der Ornamentik, da diese der Einbildungskraft freieren Spielraum gewährt, die germanische Schaffenslust zutage. Die Geschichte der frühmittelalterlichen Kunst, die des „romanischen" Rundbogenstiles, zeigt, im Verlaufe der Jahrhunderte bis 1200, die zunehmende Selbstbefreiung des germanischen Geistes von dem freiwillig übernommenen Zwange, die allmähliche Entwicklung künstlerischer Selbständigkeit. Bei andauernder allgemeiner Verwandtschaft prägen sich bei den Völkern, die, zu nationaler Einheit gelangend, in der Kultur voranschreiten, vornehmlich in Frankreich, Deutschland und Norditalien, aber auch innerhalb derselben bei den verschiedenen Stämmen Unterschiede aus: in den gemeißelten und gemalten Zierformen, in der Gestaltung des Grundrisses, der Raumverhältnisse, der Fassaden und Türme, der Wandgliederung, der Stützen, der Türen und Fenster nicht nur an kirchlichen, sondern auch weltlichen Bauten, im Statuen- und Reliefstil u. a. Wohl kann man, im Streben nach technischer Vervollkommnung, der Belehrungen, welche die norditalienische Gewölbebaukunst, die italienische Bronzetechnik, die byzantinische Malerei und Emailkunst darbieten, nicht entraten, aber schon im 11. Jahrhundert bewährt sich auch in Deutschland, namentlich in Sachsen und am Rhein, starke, selbstbewußte Eigenart. In den anderen Ländern äußert sich die Kraft der Neubildung und das Erstreben neuer Ideale bezeichnenderweise überall dort, wo germanisches Blut wirkt: vornehmlich in der Lombardei, in Burgund, in der Normandie, in dem nördlichen Frankreich. Daß dies letztere am Ende des Zeitraumes allen Mitstrebenden den Vorsprung abgewinnt, die im Spitzbogen und Strebesystem gebotenen konstruktiven Möglichkeiten entdeckend den gotischen Stil erfindet und zugleich, freilich nicht ohne Hilfe der Antike, in seinem Statuen- und Reliefschmuck der Kathedralen eine monumentale Plastik von hoher Stilvollkommenheit schafft, erklärt sich aus den schnelleren und bedeutenderen Fortschritten seiner allgemeinen Kultur, deren Führerschaft ja auch in Gelehrsamkeit, Dichtung und Sitten sich geltend macht. Nichts dürfte wohl mehr zur Vorsicht bei Beurteilung der Frage der Originalität mahnen als die heute unbestreit-

bare Tatsache, daß Deutschland, wie die andern Länder auch, den gotischen Stil von seinem Nachbarn empfangen hat. Wie lange doch sah und pries man in ihm eine das deutsche Wesen ganz besonders kennzeichnende Schöpfung unseres Volkes! Deutlicher wohl als in irgendeinem anderen Falle zeigt es sich in diesem, daß ein Volk von einem anderen verwandten eine Errungenschaft, falls diese in der Richtung seines eigenen Wollens liegt, übernehmen kann und dabei doch nichts von seiner Art einzubüßen braucht, vielmehr diese bei umgestaltender Verwertung des Fremden vollauf auszudrücken die Freiheit hat. Denn jene frühere Auffassung der Gotik behält insofern ihr Recht, als der deutsche Spitzbogenstil, wie später näher ausgeführt werden soll, ästhetische Folgerungen aus dem konstruktiven Prinzip zieht, die, mag man sie nun billigen oder nicht, das besondere deutsche Ideal, wenigstens in einer Hinsicht, mit großer Bestimmtheit erkennen lassen. Und so verhält es sich auch mit der deutschen Skulptur: schon die Statuen des 13. Jahrhunderts in Bamberg, Naumburg, Freiberg, Straßburg und Freiburg, verglichen mit ihren französischen Vorgängern und Vorbildern, gewähren uns untrüglichen Aufschluß über unsere ganz anders gearteten Vorstellungen idealen Menschentumes.

Ein Einwand aber, wie der, daß jene französischen Baumeister und Bildner, weil von fränkischer Abstammung, im Grunde ja doch Deutsche gewesen seien, wäre entschieden zurückzuweisen. Er wäre ein Zeugnis für die früher angedeutete Verwirrung, die unausweichlich eintritt, wenn die Begriffe „germanisch" und „deutsch" einander gleichgesetzt werden. So gewiß wir als maßgebend für die schöpferische Phantasietätigkeit der Nordfranzosen das germanische Element zu betrachten haben, da in der Folgezeit ihre geniale Schöpferkraft um so mehr abnimmt, je mehr das Germanische durch die Mischung mit dem Gallischen und Latinischen sich abschwächt, so ist der Unterschied zwischen dem Französischen und dem Deutschen schon damals so groß, daß die romanische Originalität zu bestreiten, mit Recht als eine Anmaßung uns verargt werden müßte.

In der großen, vom 13. bis zum 16. Jahrhundert reichenden Periode, deren Kultur in Folge der veränderten politischen, sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse ein so neues Bild zeigt,

daß die auch für sie übliche Bezeichnung: Mittelalter besser einer anderen Platz machte, entfaltet sich das Germanische, der antiken Lehre entwachsen, zu selbstherrlichem Wirken, tritt deutsches Wesen immer ungetrübter in die Erscheinung, wie in der kühn ausgebildeten Gotik der Baukunst und des Kunstgewerbes, so in der Skulptur und Malerei. Ja, man darf sagen, daß es auf allen Gebieten nunmehr mit stärkstem Ausdrucksvermögen sein Ideal dem antiken als ein von Grund aus verschiedenes gegenüberstellt. Auch jetzt kann es freilich nicht ausbleiben, daß die Maler, deren Kunst im Norden bis dahin am wenigsten vorgeschritten war, Anregungen und Unterweisung bei dem Volke holen, das zuerst neue Wege beschreitet, daß sie willig und eifrig im 14. Jahrhundert sich von den über die Alpen gekommenen Italienern belehren lassen, bald aber gelingt es ihnen, zumeist rheinischen Meistern und dann in Flandern den Gebrüdern van Eyck und ihren Zeitgenossen, aus eigener Bemühung in der Verwendung von Ölfarben ein technisches Verfahren zu entdecken, das ungeahnte malerische Möglichkeiten erschließt und dem Verlangen nach einer schärfsten und genauesten Wiedergabe der Natur entgegenkommt. In wunderbar reicher, durch keinerlei vorgefaßte Anschauungen beeinträchtigter Gestaltung wird im 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts in der Tafelmalerei, im Kupferstich und Holzschnitt, deren Erfindung dem gerade im Norden verbreiteten Wunsche nach einer Bereicherung auch der schlichten Häuslichkeit mit künstlerischen Erzeugnissen entspricht, und in der Plastik jeder Art, die vorzugsweise als bemalte Holzschnitzerei auftritt, ein Abbild der Welt geschaffen, wie es so noch nie zuvor erschaut worden war. Mit gleicher Feurigkeit und Lust eines sich nie genugtuenden Strebens, wie das italienische Volk, scheint das deutsche seine geistige Hauptaufgabe in der künstlerischen Tätigkeit zu finden und nimmt, nunmehr die Franzosen in der Malerei weit überflügelnd, in voller Selbständigkeit den Wettstreit mit dem genialen Erben der Antike südlich der Alpen auf; durch den Reichtum seiner Phantasie, die Beherrschung der Natur und die technische Meisterschaft dazu berechtigt, neben den künstlerisch höchstbegabten Völkern seinen Platz sich zuerkannt zu sehen.

Ob auch der Vollkommenheit des Stiles nach, ist freilich eine andere erst später zu erwägende Frage, für deren Beantwortung

aber auch eine geschichtliche Tatsache von großer Wichtigkeit ist, jene nämlich, daß gerade in dem Augenblick seiner freiesten Entfaltung der deutsche Geist abermals um Belehrung an das Volk sich wendet, das eine unbestreitbar höchste Gesetzmäßigkeit der Form in seiner Malerei verkündet. Der gewaltigste Genius, Dürer, und mit ihm, oder ihm folgend, fast alle großen deutschen Maler und Bildner glauben eine letzte Vervollkommnung, Läuterung und Vereinfachung ihrer künstlerischen Sprache, nur durch das Studium und die Aneignung der italienischen Schönheitsnormen erreichen zu können. Der Nürnberger Meister, indem er der Praxis die Theorie gesellt, bekennt sich in unzweideutiger Weise zu dieser Meinung. Dies gibt sehr zu denken. Wer sich, wie es neuerdings vielfach geschieht, daran genügen läßt, das Eindringen des südlichen Einflusses aus einer verhängnisvollen Bezauberung des Nordländers durch die formalen Reize der italienischen Kunst zu erklären, und die deutsche Renaissance kurzhin als einen beklagenswerten Abfall von dem Ideal, dem er Treue schuldete, verurteilt, macht sich einer unbedachten leichtfertigen Anklage schuldig. Als ob Meister, wie Dürer, Holbein, Burgkmair, Cranach und auch Grünewald, der ohne die ihm durch Dürer vermittelte große Formenanschauung und ohne eigene Eindrücke von italienischen Gemälden seine Werke nicht geschaffen hätte, also Künstler, die die größten Verkünder deutschen Wesens waren, nicht besser gewußt hätten, was der deutschen Kunst nottat und frommte, als Grübler des 20. Jahrhunderts. Nicht Schwäche und Willkür, sondern Kraft und inneres Müssen, wie es so großen Schöpfernaturen eigen ist, bestimmten sie zu ihrem Verhalten. Worin diese Notwendigkeit allgemein begründet war, wird uns später ersichtlich werden; hier genügt es festzustellen, daß es der deutschen Kunst an etwas fehlte, was nach der Erkenntnis unsrer bedeutendsten Meister ohne die Hilfe einer gerade in dieser Hinsicht vorgeschritteneren Kunst nicht gewonnen werden konnte.

Gilt dies für die Malerei und die Plastik, so wurde für das Aufgeben des gotischen Stiles in der Baukunst etwas anderes maßgebend. Seine Lebenskraft ging zu Ende, er war keiner weiteren Aus- und Fortbildung mehr fähig. Auch Stile haben ihre Zeit, über die hinaus sie erstarren oder in Entartung sich auflösen. Der Norden hatte in der Gotik ein Ideal von höchster Eigenart verwirklicht;

alles, was er durch sie auszudrücken hatte, war ausgesprochen. Eben damals, als sich die im Spitzbogensystem gegebenen Möglichkeiten erschöpft haben, im Anfang des 16. Jahrhunderts, erhebt sich mit dem Humanismus und der Reformation eine neue Zeit, die, große zugleich politische und soziale Wandlungen mit sich bringend, dem geistigen und praktischen Leben veränderte Aufgaben und Ziele setzt. Eben diesen zu entsprechen und Genüge zu tun, ist die italienische Renaissancebaukunst mit ihrer neuen Raumanschauung, sie selbst ein Erzeugnis des neuen Strebens, bestimmt. Wie hätte es anders sein können, als daß die ersterbende Gotik ihr hätte den Platz einräumen sollen. Derartige Vorgänge vollziehen sich wie nach Naturgesetzen: das nicht weiter Lebensfähige weicht dem kräftigen Jungen. Statt sich in unbestimmten Wünschen darüber zu ergehen, daß der Deutsche aus sich heraus — als ob das jederzeit und unter allen Umständen beliebig möglich wäre — einen neuen Baustil erfunden hätte, sollte man sich an der noch immer erstaunlichen originellen Kraft erfreuen, mit der er nach der großartigen Formung des gotischen Ideales imstande war, während des 16. Jahrhunderts und auch noch später, wenngleich in sich abschwächender Weise, das Fremde seinen eigenen Bedürfnissen und Gefühlen dienstbar zu machen und vornehmlich auf dem Gebiete weltlicher Architektur, um dessen Pflege es ihm besonders zu tun sein mußte, sich in phantasievoller Mannigfaltigkeit zu betätigen.

Nicht die Übernahme der Renaissanceerrungenschaften, die unvermeidlich war, ist zu beklagen, wohl aber ein Anderes! Daß nämlich unserem Vaterlande es nicht vergönnt war, das glänzende Nachspiel zu erleben, das die monumentale Malerei in den katholischen Ländern: in Italien, Spanien und Belgien im 17. Jahrhundert und mit seinen Ausklängen bis in das 18. uns zeigt, daß es, obgleich gewiß hierzu befähigt, nicht gleich seinem glücklichen Stammverwandten, dem holländischen Volke, das seine Freiheit und Macht siegreich durch seine Kunst bekundete, in einer höchst gesteigerten malerischen Naturverherrlichung protestantisch-germanischer Gesinnung Ausdruck verlieh. Auch in seinen großen Leistungen und Bestrebungen der Dürerschen Zeit waren Tendenzen enthalten, die, wie von den Holländern, trotz der hereinbrechenden Flut des italienischen Einflusses und durch sie hindurch, bis zu

neuen künstlerischen Taten hätten entwickelt werden können. Die Schuld daran, daß es nicht dazu, nicht zu einem erneuerten und freiesten Bekenntnis der deutschen Seele kam, trugen die traurigen politischen Verhältnisse, die Deutschland seinem vollständigen Untergang nahe brachten. In den furchtbaren Kämpfen sank es in einen Schwächezustand, der es, wie ein Jeder weiß, auch künstlerisch von fremder Konvention, zuerst von Italien, dann vornehmlich von Frankreich abhängig machte. Selbst die stärksten Bemühungen einzelner hochbegabter Meister, die ein rühmliches Zeugnis von echt deutschem künstlerischen Wollen in Werken der Baukunst und Skulptur uns hinterließen, alle andauernd hohen Fertigkeiten des Handwerkertums vermochten den Bann nicht zu durchbrechen, und als endlich die Wiedergeburt des deutschen Geistes stattfand, da sind es nicht die bildenden Künstler, sondern die Dichter und Musiker gewesen, die die Verkündiger und Erfüller der deutschen Seelensehnsucht wurden.

Nicht in Deutschland allein, sondern in allen Ländern europäischer Kultur erstarb im 18. Jahrhundert die große schöpferische Periode der bildenden Kunst auch in ihren letzten Nachklängen. Im Verlaufe der Zeiten mehr und mehr zu einer bloßen Luxuserscheinung geworden, hatte sie sich der Volksseele entfremdet; ihr Leben spendender Quell war versiegt. Überblickt man die Fülle des während eines Jahrtausends Geleisteten, so begreift man, daß alle Gestaltungsmöglichkeiten erschöpft scheinen mußten, ein weiteres Neues sich in natürlicher Folge nicht mehr entwickeln konnte.

Hierdurch nun aber war das Schicksal der Kunst im 19. Jahrhundert bestimmt. Sie wuchs nicht aus inneren Notwendigkeiten heraus, nicht aus allgemeinen Anschauungen, die dringend nach einem starken Ausdruck gedrängt hätten, nicht aus gesunden handwerklichen Verhältnissen, auch nicht aus neuen idealen Anforderungen des Lebens, welche der Phantasie hohe, sie beschwingende Aufgaben gestellt hätten — was sie erfuhr, war nicht eine natürliche, sondern eine künstliche Belebung.

Sehr Vielen wird freilich eine solche Behauptung höchst befremdlich klingen, da Manches gerade auf das Gegenteil, auf einen in gleichem Maße vielleicht nie vorhandenen Eifer und Ausbreitung künstlerischer Tätigkeit hinweist: deren angelegentliche staatliche Pflege durch Akademien, Kunstgewerbeschulen, Aufträge,

Preisausschreiben und Ankäufe, die städtische und private Teilnahme an solchen Bestrebungen in Kunstvereinen, -gesellschaften und -jurys, der im öffentlichen geistigen Leben eine große Rolle spielende Betrieb von Ausstellungen, der vielverzweigte Handel und die erregte Diskussion technischer und ästhetischer Fragen. Den tiefer Blickenden aber vermögen alle diese Dinge nicht zu täuschen. Die Wahrheit kommt zutage, sobald wir, von aller der äußeren Geschäftigkeit ungeblendet, ja in dieser selbst die deutlichsten Anzeichen ungesunder künstlerischer Verhältnisse erkennend, statt einer normalen Entwicklung bestimmter Ideen und Formen, wie sie allen großen Kunstepochen eigentümlich ist, den rastlosen Wechsel der „Richtungen" und Theorien, die bewußte Anknüpfung bald an diese, bald an jene Vorbilder der älteren oder auch an augenblickliche Bewunderung erweckende zeitgenössische Hervorbringungen anderer Völker, den Verfall, sei es in gesuchte Exzentrizitäten, sei es in anarchistische Roheit, gewahren. Auf diese allgemeinen Tatsachen aber, nicht auf einige hervorragende Leistungen, kommt es bei einer Beurteilung des gesamten Schauspieles an. Daß trotz dieses Scheinlebens der bildenden Künste einzelne hohe Begabungen Großes und Eigentümliches geschaffen haben, das den Vergleich mit alten Meisterwerken nicht zu scheuen braucht, ist gewiß. Es leugnen zu wollen, wäre eine nicht genug zu verurteilende Ungerechtigkeit gegen Persönlichkeiten, die vielmehr auf eine um so größere Wertschätzung Anspruch erheben dürfen, als sie nicht, wie die alten Meister, vom festen Gefüge künstlerischer Verhältnisse getragen, aus eigener Kraft ungünstigsten, ja hemmenden Zuständen ihr Schaffen abzutrotzen hatten. Wer sie, die Größten, befrüge, würde die unzweideutigste Bestätigung des hier ausgesprochenen Urteiles über die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts erhalten.

Zugleich sind Jene aber auch die berufensten Zeugen für die Unumstößlichkeit des Satzes, daß nur aus tief volkstümlichem Wesen heraus und, in Zeiten wie den unseren, nur im Kampfe mit dem verflachenden und das Persönliche abtötenden Internationalen das wahrhaft Bedeutende entstehen kann. Eine Würdigung dieser in sich gefestigten Meister ergibt daher auch einen besonders wichtigen Beitrag zu unserer Erkenntnis deutschen Wesensausdruckes, da sie innerhalb der allgemeinen modernen Weltanschau-

ung die deutsche Art derjenigen anderer Völker gegenüber verkündigen. Aber sie sind die Ausnahmen — der Aufschluß, den wir sonst der seit 1800 bis auf unsere Tage ausgeübten künstlerischen Tätigkeit entnehmen, belehrt uns mehr über die Schwächen als über die starken Seiten unsres Volkscharakters und ist zu gewinnen nur durch Abstraktion von den Hüllen, in denen sich deutsches Fühlen und Wollen der unmittelbaren Anschauung entzieht: von jenen Formen, die es — hierin übrigens nicht von den anderen Völkern sich unterscheidend — der antiken, der alten italienischen, der eigenen mittelalterlichen, der niederländischen, und endlich der gleichzeitigen französischen, der orientalischen, ja selbst der primitiven Kunst barbarischer Völker entlehnte.

3. Deutsches Wesen.

Hervorstechende Charakterzüge eines Volkes festzusetzen und aus ihnen Rückschlüsse auf seine gesamte Wesensanlage zu ziehen, scheint bei einiger Erfahrung und Beobachtung nicht allzu schwer. Jeder Versuch aber, diese Anlage genau zu definieren, bleibt unzulänglich, denn das, worauf es hierbei ankommen würde: die scharfe Bestimmung des Verhältnisses, in dem die Wesensfaktoren: Sinnlichkeit, Gefühl, Phantasie, Verstand und Vernunft zu einander stehen, ist unmöglich. Man muß es bei einer allgemeinen Abschätzung bewenden lassen, die, im besonderen Hinblick auf die uns beschäftigende Frage nach Geist und Art der deutschen Kunst, zunächst eingeschränkt werden darf auf die nicht zu bezweifelnde Tatsache, daß der Germane und ganz besonders der Deutsche mehr als der Romane nach Innen lebt. Näher betrachtet heißt dies soviel, als daß bei ihm das Gefühlsleben, in dem äußere Eindrücke zum seelischen Erlebnis werden, ungemein stark entwickelt ist und ein größeres Gegengewicht als beim Romanen gegen die Tätigkeit des Verstandes bildet, der nur mit der analysierenden Wahrnehmung der äußeren Dinge und mit ihrer Erklärung nach dem Gesetz der Ursächlichkeit zu tun hat. Da aber die Erregbarkeit des Gefühles bedingt ist durch eine bewegliche, das heißt schöpferische Phantasie, die, gleichfalls vom Verstande unbeeinflußbar, mit dem inneren Besitz der Wirklichkeitsbilder frei schaltet, und die Phantasie ihrerseits beständig durch das Gefühl angeregt wird, also eine ununterbrochene gegenseitige Beein-

flussung stattfindet, so faßt der Begriff der deutschen „Innerlichkeit" außer dem starken Gefühlsleben auch ein starkes Phantasieleben in sich. In dem einheitlich sich durchdringenden Wirken dieser beiden vorwaltenden Mächte beruht die gesamte geistige deutsch-germanische Weltanschauung, die religiöse, sittliche und philosophische.

Das Gefühl, dem unsere erste Betrachtung gilt, steht mitten inne zwischen der Sinnlichkeit, die uns die Eindrücke der Außenwelt in Empfindungen zuführt, und der Denkkraft, die diese als Vorstellungen bearbeitet; es hat an beidem Anteil, in ihm vereinigen sich Natürliches und Geistiges. Müssen wir in einem weiteren Sinne das Gefühlsvermögen überhaupt mit dem Worte Gemüt bezeichnen, unter diesem also die Einheit unseres doppelten Lebensbewußtseins: Empfinden und Denken, unseres in Leiden und Freuden bewegten Begehrens und Wollens verstehen, so pflegen wir doch in engerem Sinne bei „Gemüt" an jene besonderen seelischen Vorgänge zu denken, in denen sich unser Gefühl auf das Wesen und Ergehen anderer Geschöpfe bezieht. So gefaßt ist es das uns innerlich mit Anderen verbindende Erleben, in dem wir, die Schranken unseres Sonderseins durchbrechend, unserer innigen Zugehörigkeit zu allem Lebendigen oder als lebendig Gedeutetem außer uns unmittelbar gewiß werden. Durch diese Kraft des Fühlens mit und in dem Fremden, die wir, weil wir ihre Regungen leiblich im Pulsschlag empfinden, statt Gemüt wohl auch Herz nennen, erlangen wir eine Erkenntnis so anderer Art als die, welche uns der Verstand schafft, daß wir das warme Gemüt und den kühlen Verstand als etwas geradezu Gegensätzliches betrachten. Ist der letztere, wie schon angedeutet, nur mit der kritischen Ordnung des in Raum und Zeit Wahrnehmbaren beschäftigt, so erschließt das Gemüt uns den ahnenden Einblick in die unwahrnehmbare Einheit, die allen diesen raumzeitlichen Erscheinungen zugrunde liegt. Es führt in die Tiefe und bringt uns in „Fühlung" mit dem in ihnen wirkenden Wesen. Da dieser Akt der Aneignung fremden Lebens in Wohl und Wehe aber zugleich eine Selbstentäußerung durch Ausschaltung des eigenen selbstischen Begehrens bedeutet, so darf man ihn kurzweg als Hingebung oder als Liebe, das Wort in seinem umfassenden geistigen Sinne angewandt, kennzeichnen. In ihr entfaltet das Gemüt seine Wirk-

samkeit, und sprechen wir von dessen Kräften, so meinen wir mit ihnen nur die verschiedenen Arten der Hingebung, der Unterordnung unseres Wollens unter ein Außerpersönliches, mag dieses nun ein lebendes Geschöpf oder eine Idee sein: das Vertrauen, die Treue, die Ehrfurcht, den Glauben, das Gerechtigkeitsgefühl, das Pflichtgefühl, das Ehrgefühl — kurz alle jene Eigenschaften oder Tugenden, die den Begriff einer in Gesinnung beruhenden, also inneren Sittlichkeit ausmachen und das ethische Verhalten in Wort und Tat bestimmen.

Ein Volk, wie das deutsche, in dessen Seelenleben das Gemüt eine so große Rolle, eine größere als bei anderen Völkern spielt, wird demnach sein Ideal des Menschentums und der Menschenwürde vorwiegend in dem von allem Äußeren absehenden, jedem Pathos und jeder Affektation abholden, anspruchslosen Befolgen innerer Gebote um ihrer selbst willen gewahren, und hieraus erklären sich besonders stark bei ihm ausgeprägte Eigentümlichkeiten: die im Mittelalter sogar über allen anderen Tugenden gepriesene Treue in der Selbsthingabe an Menschen und geistige Aufgaben, der tiefe, Ironie, Spott und Frivolität verabscheuende Ernst in der Auffassung der Welt und des Lebens, die Scheu und Keuschheit im menschlichen Verkehr, die Strenge der Anforderungen an sich selbst, wie auch an Andere, die unbedingte Hochschätzung der Redlichkeit, Wahrhaftigkeit und Zuverlässigkeit — es erklären sich so aber auch die dem Weiblichen, als der größten und reinsten Offenbarung der Gefühlsmacht, gezollte Verehrung, die Innigkeit des fest in sich geschlossenen Familienlebens, die Weihe der Freundschaft, der Sinn für die „Gemütlichkeit" traulich umschließender Umgebung, der Hang zum Natürlichen und Einfachen, das Herzensverhältnis zu Tieren und Pflanzen, die Liebe zur Natur überhaupt. Und faßt man das alles ins Auge, so begreift es sich, daß den Seelenbedürfnissen des Deutschen, mochte sich auch anfangs sein unternehmungslustiger und kriegerischer Geist, in dem sich sein Gemüt als Mut bewährte, dagegen auflehnen, die christliche Glaubenslehre mit ihrer Verherrlichung der Innerlichkeit so ganz entsprach, daß sie durch ihn ihrer tiefsten Bedeutung nach erkannt und erlebt ward.

Mit dem Gemüt mußte, wie früher bemerkt ward, eine andere Macht im deutschen Wesen maßgebende Herrschaftsrechte erlangen:

die Phantasie. Von dem im Dunkel waltenden Gefühl erregt und zum Schaffen angespornt, befriedigt sie das ihm entspringende Verlangen nach Anschauung durch ihre bildlichen Vorstellungen. Die Erscheinungen der Wirklichkeit umgestaltend, überbietend und durch neue, unwirkliche bereichernd, gestaltet sie eine innere Welt, die einen gesteigerten Gefühlswert besitzt und somit darnach angetan ist, der unermeßlichen Sehnsucht der Seele Genüge zu tun. Der Verstand ist an die Wahrnehmung gebunden, das Gefühl, von ihr nicht befriedigt, drängt nach einem Einfluß auf die äußeren Dinge und gewinnt ihn vermittelst der bald in leichtem Spiele, bald in leidenschaftlichen Erregungen sich vollziehenden Tätigkeit der Einbildungskraft. So wird der Deutsche zum Träumer und Phantasten, der sich in einer von allem praktischen Wirken abgesonderten geistigen Region ein Reich der Freiheit zu erhalten weiß, in dem er, jeden äußeren Zwanges ledig, als ein Herr über die Welt gebietet und, sei es in ernster Erhebung, sei es mit heiterem Flügelschlage überlegenen Humors das nüchterne und kurzsichtige Getriebe der dem Nutzen und der Sinnenlust nachgehenden Menschheit unter sich läßt. Und nicht allein, daß er der Phantasie ihr Recht zu wahren weiß, ohne seine praktische Tätigkeit — es sei denn in Zeiten abgeschwächter Tatkraft — zu beeinträchtigen, verdankt er vielmehr gerade jenen Entrückungen die zu Großem befähigende Frische und Freudigkeit bei seiner Tagesarbeit.

Auch auf diese fällt das erwärmende Licht einer Weltdeutung, die durch das Zusammenwirken von Gemüt und Phantasie, im Gegensatze zu dem vom Verstande ausgehenden Realismus, die Richtung auf das Nichtwahrnehmbare im Idealismus erhält. Mit Notwendigkeit entwuchs dieser als die den deutschen Geist kennzeichnende Anschauungsweise und Denkensart dem Gefühlselemente. Denn eben jene Gefühlshingebung an das von den Sinnen nie Erreichbare, die wir Glaube nennen, die nie gestillte Sehnsucht nach einem Freiwerden von den Banden der Individualität, nach dem Aufgehen in einem Höheren verleiht dem Geiste die Schwungkraft, weit über die Verkettung der Dinge in Ursache und Wirkung hinaus zu traumhaftem Erleben des Göttlichen, zum Schauen ewig unveränderlicher, in Kräften waltender Ideen zu gelangen. Ein geistiger Trieb, der schließlich von

der Vernunft selbst durch eine Philosophie heilig gesprochen wurde, welche die Grenzen bloßer Verstandeserkenntnis und jenseits derselben das Reich der Freiheit nachwies. Das Weben der Phantasie ward zu einem in sich selbst sich versenkenden Sinnen, zu einem emsigen Erforschen und Ergründen der Geheimnisse des Lebens und des Denkens, das in seinem unhemmbaren Drange und in seiner unbestechlichen Gewissenhaftigkeit nicht rastet, bis es in alle Tiefen dringt.

Was es dort entdeckt, erhält seinen Wert aber immer wieder nur dadurch, daß es dem ethischen Streben dienstbar gemacht wird. In seinem stillen reinen Glanze wird das Ideal dem Leben entgegengehalten und alle Bemühung um praktische Zwecke und äußeren Nutzen der einzigen wahren und würdigen Aufgabe einer rein menschlichen Bildung untergeordnet, in der durch die Versöhnung und Übereinstimmung von Gefühl und Intellekt das Sittliche sich verwirklicht.

Wenn der Deutsche in dem Satze von der Rechtfertigung durch den Glauben sein Bekenntnis ablegte, so war dies nicht nur ein protestantisch-christliches, sondern das einer mystisch-religiösen Weltanschauung überhaupt, der alles Vergängliche, alle unendliche Mannigfaltigkeit der Einzeldinge, nur das Gleichnis eines Ewigen ist, und es war zu gleicher Zeit der Ausdruck einer unerschütterlichen Überzeugung, daß der gewisseste Zugang zur Erkenntnis des Wesens Gottes und der Welt nur im eigenen Innern, in der alleinenden Kraft des Gemütes, zu finden ist. Und so kehrt schließlich der über den tageshellen Kosmos sich verbreitende Blick des Denkers wieder zu den nächtigen Ursprüngen des Geistes im Gefühlsleben zurück, offenbart sich die Einheit des deutschen Wesens in dem Mit- und Ineinanderwirken stärkster Gemütsbewegungen, lebhaftester Phantasietätigkeit und idealistischen Denkens als ein Drang in die Tiefe, der, erzeugt von der Sehnsucht der nie durch äußere Dinge zu befriedigenden Seele, vom Glauben des Weges, der zu einer innerlichen Erfüllung des Verlangens führt, gewiesen wird.

Mußte eine Anlage wie diese das deutsche Volk zu höchsten geistigen Leistungen befähigen und der Entwicklung des *individuellen Charakters* der Persönlichkeit günstig sein, so barg

sie unzweifelhaft doch auch Gefahren in sich. Unsere Geschichte ist nur allzu reich an traurigen Zeugnissen dafür, welche verhängnisvollen Folgen für das praktische Leben die Vorherrschaft des Gefühls und der Phantasie hatte, wenn immer, sei es allgemein durch unglückliche politische und soziale Verhältnisse, sei es beim Einzelnen durch Schwärmen, Träumen oder Grübeln der Tätigkeitsdrang gelähmt ward, und welche Hindernisse die dem Individualismus entspringenden Sonderbestrebungen der Einzelnen, der Stände, der Parteien, der Stämme dem staatlichen und gesellschaftlichen Gemeinstreben in den Weg stellten. Aber nicht diese bedenklichen Erscheinungen allein sind in Betracht zu ziehen, zumal in unserer Zeit wenigstens von der einen, dem Mangel an praktischen Interessen, wahrlich wenig mehr zu verspüren ist, vielmehr die fieberische Verfolgung äußerer Zwecke unsere edelsten seelischen Kräfte abzutöten droht. Auch im geistigen Leben und, damit zusammenhängend, im äußeren Benehmen und Verhalten des Deutschen fehlt es, wie dies gar nicht anders sein kann, nicht an Schattenseiten. Solche sind: die Vernachlässigung des Sinnes für schöne Form, die Entartung des Gefühles in schwächliche Empfindsamkeit (Sentimentalität) und schwelgerische Schwärmerei, die Verirrung der Phantasie in das Absonderliche und Unverständliche, die Verkümmerung des Denkens in ziellosem Grübeln lehrhafter Pedanterie, grundlosen Abstraktionen und eigensinniger Systematik, die vor Selbstentwürdigung nicht zurückscheuende Hingebung an Fremdes. Erscheinungen, die zur Erkenntnis des Unterschiedes zwischen germanischem und romanischem Wesen wichtigste Beiträge geben; sind doch die für das letztere charakteristischen Schwächen geradezu entgegengesetzter Art, nämlich der Verfall in seelenlose formale Konvention, in hohle Phrase und kaltes Pathos, in nüchternen Realismus, in ungeistige Sinnlichkeit, Skepsis, Ironie, oberflächlich tändelnden Witz und Frivolität, in eine für alles Fremde verständnislose, eitle Selbstverherrlichung.

Wie immer es sich aber mit den unerfreulichen Kehrseiten unserer großen Eigenschaften verhalten mag, gewiß ist, daß in unserer geistigen Eigenart alle Bedingungen nicht nur für eine tiefsinnige, wissenschaftliche Weltbetrachtung, sondern auch für eine bedeutende künstlerische Tätigkeit gegeben waren, da ja gerade die zu einer solchen drängenden Kräfte: das Gemüt und die

Phantasie mächtig im Deutschen wirkten und in seltener Weise sich bei ihm der Hang zur Beschaulichkeit mit innig leidenschaftlicher Erregbarkeit der Seele verbindet. Mehr als dies: die Kunst mußte ihm in ganz besonderem Maße zu einer Herzensangelegenheit werden. Sie war ihm der notwendige Ausdruck seines inneren Lebens, das sich in ihr, wie mit Naturgewalt, von einem Überschwange befreite und ihrer als der Verdeutlichung der dunklen Seelenvorgänge unbedingt bedurfte. In ihr bekannte er alle seine Sehnsucht und seinen Glauben; die gewiß an sich nicht geringe Lust an technischer Geschicklichkeit war der höheren Freude einer Befriedigung seines Gemütes untergeordnet, alle heiße Bemühung um eine gewissenhafte Kenntnis der Natur, um eine überzeugende Form der Darstellung und um eine sorgfältige, zweckentsprechende Behandlung des Materiales nur Mittel zum Zweck einer vollkommenen Mitteilung seiner Gefühlserlebnisse.

Indem er aber so das formende Schaffen als ein aus innerem Müssen hervorgehendes Wirken, nicht als ein bloßes willkürliches Spiel und edlen Zeitvertreib, an sich erfuhr, lernte er in der Kunst eine höchste Kulturmacht verehren, der als Führerin zum Ideal rein menschlicher Bildung die Aufgabe versittlichender Erziehung zufällt und als Verkünderin ewiger Gesetze der Thron in der Nähe der Religion selbst gebührt. Ob als Dichter oder Musiker oder Bildner, immer, wenn er sich in den Dienst künstlerischer Ideale stellte, war er sich der Verantwortlichkeit bewußt, die das Verwalten eines Priesteramtes auferlegt, fühlte er sich in Demut Werkzeug eines höheren und mit Stolz Vertreter der Würde der Menschheit. Bevor es in Deutschland so weit kommen konnte, daß, wie wir es mit Grauen und Empörung in unseren Tagen gewahren, die Kunst zum Mittel geschäftlicher Spekulation, zur Beförderin Kultur zerstörender Tendenzen, zur schmeichlerischen Sklavin unedler Instinkte, ja zur buhlerischen Verführerin erniedrigt werden konnte, mußte durch die Einflüsterungen eines uns feindlichen dämonischen Geistes unser Gewissen eingeschläfert und unser Denken vergiftet worden sein.

War es dem tiefsten Gehalte nach das Gleiche, was wir, der Welt zur „Genesung", künstlerisch in Tönen oder in Formen und Farben oder in Worten zu sagen hatten, so ergaben sich doch aus den verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten und Stilgesetzen der

Künste sehr verschiedenartige Formerscheinungen. Nur durch deren vergleichende Beurteilung, durch eine Lösung der in ihnen sich darbietenden, überaus interessanten Probleme und durch eine Zurückführung aller Eigentümlichkeiten der Dichtung, Musik und bildenden Künste auf einen gemeinsamen Ursprung wäre eine erschöpfende Vorstellung vom künstlerischen Wesen des Deutschen zu gewinnen. Hier wartet eine große Aufgabe noch ihrer Erfüllung, die ohne vorbereitende Einzeluntersuchungen aber nicht denkbar ist. Eine solche wird im folgenden angestellt. Sie beschränkt sich auf die Beantwortung der Frage: in welcher Art hat deutsche Innerlichkeit den Gesamtcharakter jener Künste bestimmt, welche nicht, wie die Musik, die Seele in deren tönenden Lauten unmittelbar offenbaren, sondern nur mittelbar durch die in Gestalt und Farbe dem Auge erscheinenden körperlichen Dinge? Daß es sich hier um ein Problem sehr eigentümlicher Art handelt, macht diese Fragestellung ohne weiteres ersichtlich. Es läßt sich in die Worte zusammenfassen: körperliche Erscheinung als Wesensausdruck. Denn der Grundsatz, der für die deutsche Auffassung der Kunst überhaupt, also auch der bildenden, allgemein gültig ist, lautet: Kunst ist Ausdruck.

Das Wesen, das zum Ausdruck kommt, ist nun aber das in den Dingen und Geschöpfen, die wir daher auch wohl Einzelwesen nennen, wirkende, einem jeden Gestalt und Bewegung verleihende, ihm besondere Leben — Leben hier in weitem, auch die anorganischen Kräfte in sich schließenden Sinne genommen. Und da wir es nur durch unser Gefühl — nicht durch bloße sinnliche Empfindung — erfassen können, ist es im Grunde unser eigenes Lebensgefühl: das Fühlen, mit dem wir in den beseelten Geschöpfen ihre Seele, in den belebten ihr Leben, in der Materie ihre Kräfte miterleben und mit dem wir an sich gefühllose Dinge und Vorgänge in der Natur, sie menschlich deutend, beseelen. Dies meint man, wenn man sagt: der Deutsche faßt die körperlichen Erscheinungen als Wesensoffenbarungen oder nach ihrem Gehalte auf. Alles Sinnfällige, alle Gestalt und Farbe, hat Bedeutung für ihn nur als Sinnbild der im eigenen Innern gefühlten Kräfte. Seine Darstellung der Welt im Bilde ist die Mitteilung seines seelischen Welterlebens.

Bewährt sich hierin allgemein jener Hingebungsdrang des Ge-

mütes und im besonderen die Liebe zu der es so stark bewegenden Natur als Naturalismus, so ergibt sich als erstes die Bemühung um eine möglichst getreue Wiedergabe der Wirklichkeit: die Individualistik. Denn eine Vertiefung in die Dinge, ein Nachfühlen derselben bringt die Wertschätzung des Einzeldinges mit sich und diese die eindringliche Anschauung des Individuellen. Da dieser Naturalismus aber eben nicht nur am Äußeren haftet, nicht — so groß die Freude an Formen und Farben auch ist — an bloß sinnlichen Empfindungen sich genügen läßt, sondern der Gefühlserkenntnis des Wesens dient, wird er zur Charakteristik, der nachdrücklichen Hervorhebung der ein Ding von einem anderen unterscheidenden Merkmale, die seine besondere Art verdeutlichen. Sie erstreckt sich nicht nur auf Gestalt und Farbe, sondern auch auf die Bewegungen der Körper. Ja gerade der Bewegung, und zwar vornehmlich derjenigen, welche Gefühlsvorgänge ausdrückt, wird, behufs Veranschaulichung des Wesens, eine wichtigste Rolle zuerkannt.

Die dritte hervorstechende Eigentümlichkeit bei der Weltdarstellung, auch sie ein Ergebnis des Ausdrucksbedürfnisses, ist die Phantastik. Scheinbar im Widerspruch zum Naturalismus stehend, bedeutet sie, in der die Schöpferlust der starken deutschen Einbildungskraft an verwegensten Erfindungen sich freut, in der Tat doch nur eine über die Wirklichkeit hinausgreifende, bis zu drastisch eindringlichsten Wirkungen gesteigerte Wesenscharakteristik. Was sich in dem Umstande zu erkennen gibt, daß der deutsche Bildner nicht etwa bald in einem Werke nur treuer Naturwiedergabe sich befleißigt, in einem anderen seiner Phantasie in freier, willkürlicher Gestaltung die Zügel schießen läßt, sondern, dank seiner Anlage immer ein Dichter, in seinen Schöpfungen Natürliches und Phantastisches in eigentümlicher, oft verwunderlichster Weise vereinigt.

Erklären sich demnach die charakteristischen Besonderheiten der deutschen künstlerischen Weltanschauung, mit denen wir uns zuerst näher zu beschäftigen haben werden, einheitlich aus der dem deutschen Wesen entspringenden, grundsätzlichen Bestimmung: Kunst ist Ausdruck, so gilt dies weiter, wie im dritten Abschnitt ausgeführt wird, auch für die vom Deutschen beliebte Wahl und Auffassung des Gegenständlichen, das heißt: der von ihm vorzugs-

weise behandelten Vorwürfe, denn sie ist durch eben jene Anschauung bestimmt. Mit der Erkenntnis solchen einheitlichen Zusammenhanges der künstlerischen Erscheinungen aber ist der Gesichtspunkt gewonnen, von dem aus die Eigentümlichkeiten auch unserer Baukunst, denen der vierte Abschnitt gewidmet ist, scharf erfaßt werden können, und zugleich der Ausgangspunkt gegeben für eine, wenn auch nur allgemeine Prüfung der ästhetischen Fragen, die sich zum Schlusse unabweisbar einstellen.

II. Das naturalistische Ausdrucksideal.

1. Die Individualistik.

Bei vergleichenden Betrachtungen über die italienische und deutsche Kunst in ihrer Blütezeit wird häufig der Unterschied zwischen beiden in die Worte: idealistisch und realistisch zusammengefaßt. Wie bedenklich und irreführend dies ist, bezeugt schon die eine Erwägung: ist es denkbar, daß das vor allen anderen idealistisch gesinnte Volk der Deutschen eine realistische Kunst hervorgebracht? Der zu gründlichem Mißverständnis Anlaß gebende Fehler liegt in einer falschen Anwendung des zweideutigen Ausdruckes: Realismus. Dieser bedeutet, streng genommen, eine besondere Art der Anschauung und Auffassung der Welt, nämlich deren Wahrnehmung und Erklärung durch den Verstand, ist also auf die Kunst, der die gefühlsmäßige Weltauffassung eigentümlich ist, in solch allgemeinem Sinne gar nicht anzuwenden. Alle Kunst ist idealistisch. Man meinte also etwas anderes: unter realistisch verstand man eine auf die treue Wiedergabe der Wirklichkeit gerichtete, unter idealistisch eine auf Verklärung der Wirklichkeit in typischen schönen Formen ausgehende Tendenz. Was man kennzeichnen wollte, war also der Unterschied zwischen einer naturalistischen und einer stilisierenden künstlerischen Richtung.

Eine weitere Verwirrung der Begriffe aber trat nun dadurch ein, daß man „idealistisch" und „realistisch" auch noch in einem anderen, auf das Gegenständliche der künstlerischen Darstellung bezüglichen Sinne gebrauchte, indem man die Darstellung bloß vorgestellter, erdichteter Menschen, Naturgebilde und Vorgänge von höherer, gesteigerter Art idealistisch, die Schilderung der wirklichen Menschen und Dinge in ihrer Tatsächlichkeit und Alltäg-

lichkeit realistisch nannte. Auch diese Anwendung der beiden Worte ist, wenn man es ernst mit dem Sinn nimmt, nicht zulässig, da mit ihnen ja eben zwei verschiedene Arten der Auffassung, eine künstlerische und eine nichtkünstlerische, bezeichnet werden und eine künstlerische Wirklichkeitsdarstellung gerade so gut idealistisch ist wie eine Phantasiedichtung, man also nur berechtigt wäre, von einer reale Vorwürfe behandelnden Kunst zu sprechen. Doch wird man an dieser oberflächlichen Unterscheidung wohl oder übel festhalten müssen, da sich die Ausdrücke „Phantasiekunst", „Wirklichkeitskunst", „Idealgestalten", „Iddeallandschaften" im Sprachgebrauch fest eingewurzelt haben und unter ihnen etwas sonst nur umständlich zu Definierendes schnell verstanden wird. Wie unbestimmt diese Sonderung zweier Bereiche ist, wird freilich Jedem klar, der sie scharf voneinander abzugrenzen versucht und hierbei wahrnimmt, wie willkürlich er verfahren muß, wenn er sich vor Fragen gestellt sieht wie etwa diese: ob dem idealen Bereich nur ein allen historischen und konventionellen Bedingungen enthobenes, also erträumtes Menschentum zuzuweisen ist oder ob ihm auch historische Persönlichkeiten und Ereignisse von hervorragender Bedeutung, ja selbst Vertreter einer vornehmen, dem Alltagsleben entrückten Gesellschaft angehören. Läßt man gleichwohl, aus angegebenen Gründen, allgemein eine solche Unterscheidung zwischen Idealem und Realem bestehen, so sollte man, wie gesagt, nicht vergessen, daß „Realismus" immer nur das Gegenständliche, das Was, nicht das Wie, betrifft und daher mit dem Worte nicht ein künstlerisches Prinzip, sondern eine künstlerische Vorliebe für der Wirklichkeit entnommene Vorwürfe der Darstellung bezeichnet wird.

Diese Neigung ist nun aber durch die naturalistische Tendenz bedingt und in dieser einbeschlossen, der Begriff: „Realismus" also dem Begriff: „Naturalismus" untergeordnet. Der sogenannte „Realismus", dem somit keine primäre, selbständige Bedeutung zukommt, gilt uns somit hier nur als der mit einem besonderen Worte bezeichnete Naturalismus, insofern dieser in der Wahl der künstlerischen Vorwürfe sich äußert.

Nicht von dem Realismus deutscher Kunst also haben wir zu sprechen, sondern von ihrem *Naturalismus*. Unter diesem Ausdruck, der die Richtung des Geistes auf die Natur und das Na-

türliche kennzeichnet, dürfen wir, ohne mißverstanden zu werden, unser besonders inniges, hingebendes Verhältnis, unsere Liebe zur Natur, der Welt der Erscheinungen außer uns, und damit auch unser künstlerisches Bemühen um deren treue Nachbildung zusammenfassen. Bedeutet die Natur für alles künstlerische Schaffen den einzig Leben spendenden unerschöpflichen Born und ist daher ihr immer erneutes Studium das unbedingte Erfordernis für jeden Künstler, ist also jeder Maler oder Bildhauer bis zu einem gewissen Grade Naturalist, so zeigen sich doch nicht geringe Unterschiede in der mehr oder minder großen Abhängigkeit von den natürlichen Vorbildern; setzen doch Schönheitsnormen, die ein besonderer Formensinn im Stil bestimmt, der Naturnachbildung engere oder weitere Grenzen. Von Naturalismus, als einer Haupttendenz, wie in der deutschen Kunst, wird man also im Gegensatz zu Stilismus nur da sprechen, wo die Naturnachbildung, nicht der Formalismus oder die Stilisierung, das vorwiegend charakteristische Moment ist, wo den Dingen, so wie wir sie in der Wirklichkeit wahrnehmen, ein entscheidender Wert beigelegt wird.

Dies kann in echt künstlerischer Weise nur dann geschehen, wenn jener Wert in ihrer Wirkung auf unser Gemüt beruht. Der deutsche Naturalismus, der sich durchaus von einer gefühllosen Naturnachbildung, die sich an bloßen sinnlichen „Impressionen" genügen läßt, unterscheidet, sucht und findet in den Dingen die Seele bewegende Eindrücke. Er ist, wie dies schon früher ausgeführt ward, ein Gefühlsnaturalismus, eine „Einfühlung", in der bezeichnenderweise einzelne deutsche Ästhetiker das Wesen der Kunst überhaupt erkennen zu müssen glaubten, und er äußert sich dementsprechend in der angelegentlichen Berücksichtigung des Einzelwesens als Individualistik.

Auf die Frage des von der Fülle der Erscheinungen überwältigten Geistes: „Wie faß' ich dich, unendliche Natur?" hat allezeit der deutsche Künstler, Stift, Feder, Pinsel oder Modellierholz in der Hand, geantwortet: „durch das gewissenhafteste und gründlichste Studium, durch die Ausbildung meines Auges zu feinsten Wahrnehmungen und durch die Schulung meiner Hand zu deren sicherster Wiedergabe. Denn jede Einzelheit ist von Bedeutung, an sich und für ein Ganzes, und nur, indem ich mir Rechenschaft von ihr gebe, vermag ich nachfühlend die bildende Kraft,

die die besondere Gestalt eines Dinges bildet, mir so anzueignen, daß ich es, im eigentlichsten Sinne des Wortes, nachzubilden imstande bin." Soweit es innerhalb der Schranken, die der Wahrnehmung und der Darstellung gesteckt sind, möglich, möchte er der Natur selbst gleichkommen, alle, selbst die zartesten Reize der Formen und Farben, die ihn erstaunen und entzücken, in sein Werk übertragen, ihren Zauber innerhalb der Gesamtwirkung erhalten. Und er entdeckt sie selbst im Unscheinbarsten. Auch in Zeiten, in denen herrschende geistige Anschauungen, wie die mittelalterlich religiösen, ihm die Darstellung des Menschen noch zur Hauptaufgabe machten, scheinen ihm Tiere und Pflanzen, Gestein, Wasser und Wolken der gleichen Beachtung wert. Jedes in seiner Art erweckt ihm die Lust, es wiederzugeben.

Ihr glücklichen Augen, was je ihr gesehn,
Es sei, wie es wolle, es war doch so schön.

Schon längst vor der großen Epoche der künstlerischen Naturentdeckung im Ausgang des Mittelalters, zuerst in den naturalistischen Umdeutungen antiker Ornamente während der vorkarolingischen und weiter der romanischen Periode, dann in den unmittelbar der Wirklichkeit entlehnten Blatt-, Blüten- und Bandformen, die neben den streng stilisierten im gotischen Stil auftreten, verrät sich mit großer Bestimmtheit und vielversprechend der Drang solchen Schauens und Lernens. Von aller Regeln Zwang befreit er sich aber erst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, als Plastik und Malerei in revolutionärem Eifer die strengen älteren Stilgesetze durchbrechen und eine neue Anschauung durchsetzen. Mit jauchzender Freude, als habe sich ein verhüllender Nebel verzogen und offenbare sich die Welt in verjüngter Frühlingsherrlichkeit, sieht sich der Künstler von tausendfachen Wundern umfangen. Wie in einem Paradiese fühlt er sich liebend einbezogen in die, eine unendliche Gestaltenmenge umschließende Einheit des Gesamtlebens. Seine mystischen Dämmerungsträume werden zu tageshelle Wirklichkeit und sein unschuldiges Kinderauge wird zum Spiegel einer Welt, die Gottes Abglanz ist. Es schweift, um alles in sich zu fassen, durch die blauen Himmelsräume bis zum lichten Horizont, es folgt den wandernden Wolken über die Felder, Wiesen und Wälder bis zu den fernen Bergen und an Dörfern, Burgen und Städten vorbei dem gleitenden Flusse bis

an das in Wellen aufblitzende Meer, es belauscht den vielbeweglichen Menschen bei seiner Tätigkeit auf dem offenen Lande und in seiner Werkstatt, in den Gassen, in Kirchen, Rathäusern, im bürgerlichen Gemach, es haftet an seinen mannigfachen Trachten, seinem Schmucke, dem ihm dienenden Geräte und verfolgt die Spiele und Unternehmungen seines treuen vierbeinigen Gesellen, es beobachtet die weidenden Herden, das flüchtige Wild, den Zug der Vögel, die Sänger in Baum und Busch, die gleitenden Fische, die eiligen Käfer, die sich wiegenden Falter, es gleitet, an Bäumen und Sträuchern verweilend, von Zweig zu Zweig, von Blatt zu Blatt, von Frucht zu Frucht, es heftet sich auf jede Blume, jeden Halm. „So seh' ich in allem die ewige Zier" — Alles ist schön, so wie es ist, wenn man es nur mit dem Auge der Liebe genau betrachtet.

Von den alten kölnischen Meistern, dem Maler der „Madonna mit der Bohnenblüte" und Stephan Lochner, von den van Eycks bis zu Dürer und Holbein, welch eine Besitzergreifung der Wirklichkeit durch die Kunst! Gewiß, auch in Italien verfolgte man gleichzeitig ähnliche Wege, ja hatte sie, da das „neue Leben" der großen bürgerlichen Städtekultur gerade dort zuerst entflammt war, schon früher eingeschlagen, aber wie sehr erscheint bereits damals auf klassischem Boden der Naturalismus einem vereinfachenden stilistischen Formensinn untergeordnet, verglichen mit der von einer subtilen Technik ermöglichten eingehenden Naturschilderung des Nordländers, deren unvergleichliche Feinheit nicht verfehlte, Bewunderung und in manchen Fällen sogar Nachahmung auch im Süden hervorzurufen, ohne daß freilich das anders geartete italienische Ideal dadurch hätte beeinflußt werden können.

In ihrem Reichtum und ihrer Feinheit ist die Naturschilderung, die den Deutschen in jener ihrer größten Schaffensperiode glückte, unübertroffen geblieben, aber es wäre irrig anzunehmen, daß das in ihr sich ausdrückende Streben unseren Künstlern nur damals eigentümlich gewesen sei. Immer bis auf den heutigen Tag hat es sich wieder eingestellt, sobald unserer Liebe zur Natur eigenkräftiges künstlerisches Schaffen entsprang; in ihm bewährte sich recht eigentlich die Originalität unseres schöpferischen Vermögens und läßt sich als charakteristisch selbst dort erkennen, wo es, bei schwächeren, der Energie ermangelnden Bega-

bungen, in Kleinlichkeit und Philistrosität sich verlor. Und mochten auch die großen Maler des 19. Jahrhunderts — denn um die Malerei handelt es sich hierbei ja vornehmlich —, belehrt durch die unverkennbare Bedeutung romanischer Stilbildung, auf eine Vereinfachung bei der Wiedergabe der Erscheinungen bedacht sein: die alte Wertschätzung der Einzeldinge ging ihnen nicht verloren. Und jener Vereinfachung lag doch ein im Geiste der alten Meister gehaltenes sorgsamstes Studium der Natur in Skizzen und Zeichnungen zugrunde und bestimmte den Charakter der Gemälde in entscheidender Weise. Wer einmal — um unter vielen ein besonders lehrreiches Beispiel zu wählen — die Mappen Hans Thomas durchblättern durfte, dem bleibt es, angesichts der unübersehbaren Fülle solcher gewissenhaftester Einzelstudien, nicht verborgen, in welchem Grunde die überzeugende Naturwahrheit und reichgliedrige Lebendigkeit seiner in der malerischen Ausführung dann doch so frei gestalteten Werke wurzelt. Und so war es und ist es bei Allen, deren deutsche Eigenart, unbeeinträchtigt von Fremdem, sich erhielt. Gehemmt aber wurde deren Entfaltung ebensowohl wie durch eine allgemein konventionelle Naturanschauung akademischer Art, so auch durch die impressionistische, die sich auf die Wiedergabe nur allgemeiner, die Einzelgestalt auflösender Farbeneindrücke beschränkte. In beiden Richtungen, welche als Extreme den Anfang und das Ende des Jahrhunderts beherrschen, haben sich, auf fremde Bahnen fortgerissen, selbst große Begabungen vergeblich bemüht, originell Bedeutsames zu erreichen; ihre beste Kraft war gelähmt und der Erfolg, im günstigsten Falle, nur ein unvollkommener, gebrochener Ausdruck deutschen Wesens.

Nicht am unbestimmten Allgemeinen, sondern nur am gefestigten Besonderen konnte deutsche Gründlichkeit ihr Genüge finden. Hieraus ergab sich zweierlei. Erstens, je nach den natürlichen Schranken individueller Anlage wohl verschieden groß, immer aber auffallend, die Mannigfaltigkeit der Naturschilderung in den Werken eines und desselben Künstlers und zweitens die Fülle der Motive in einem und demselben Werke. Der offene teilnahmsvolle Blick für Alles, was da lebt und webt, und die eindringliche Beschäftigung mit dem Einzelwesen schützte den deutschen Meister vor der Gefahr, in eintönige Wiederholung und damit in tech-

nische und schematische Manier zu verfallen, setzte ihn vielmehr in den Stand, immer Neues zu bringen und sich in seinen Anschauungen und deren Gestaltung frisch zu erhalten. Der Überschwang an Anschauungen bewog ihn, sein Werk, soviel wie möglich, mit reizvollen Einzelheiten auszustatten und deren jede zu einem Genusse für den Betrachter zu machen. Dieser soll, wie er selbst, sich nicht satt sehen können an aller der Herrlichkeit, nicht nur eine flüchtige Lust empfinden, sondern eine anhaltende Entdeckerfreude. Wer von uns, dem künstlerischer Sinn und ein warmes Herz zu eigen, hätte, angesichts der Schöpfungen unserer alten Meister, dem von ihnen ausgeübten Zauberzwange, sich in jedes Detail zu vertiefen, sich entziehen können, wer nicht, selbst nach langem Verweilen davon überzeugt, noch Vieles übersehen zu haben, den Antrieb gespürt, wieder und wieder zu ihnen zurückzukehren, wer nicht, erstaunt und entzückt, sich gestanden, daß ihm der Blick für zahllose früher nie gewahrte Schönheiten in der Natur durch diese Kunst erschlossen worden sei! O des wunderreichen Überschwanges in solchem Schauen, das der ewigen Schöpferkraft selbst teilhaftig wird!

Aber auch der wunderbaren Fertigkeit der ausführenden Hand! Die Ansprüche, die eine, jede Feinheit der Form und Farbe berücksichtigende Wahrnehmung an sie stellte, konnten nur durch eine sorgsamst ausgebildete Technik befriedigt werden. Mit einer, man darf wohl sagen, unvergleichlichen Zartfühligkeit lernte der Deutsche seine Werkzeuge anwenden: den Silberstift und die Feder, mit denen er seine Zeichnungen ausführt, den Pinsel, der Schicht über Schicht die dünnen Häute der selbstzubereiteten Farben aufträgt, den Grabstichel und die Radiernadel, welche die Zeichnung in das Metall eingraben, die der Plastik dienenden Instrumente, unter denen das die Holzskulpturen formende Messer in der Blütezeit unsrer Kunst den ersten Rang sich erwarb, alle die anderen, die im Kunstgewerbe gebraucht wurden. Die Gründlichkeit der Naturbeobachtung hatte die Gründlichkeit der Ausführung, eine bis zum äußersten entwickelte Virtuosität, das Wort in seiner edlen Bedeutung genommen, zur Folge. Das Können ergab sich aus dem Müssen. So kam es zu jenem von Dürer gelegentlich seiner Malerei erwähnten „fleißigen Kläubeln", das uns oft genug zur Lupe greifen läßt, nur um uns noch mehr über

das Unbegreifliche solcher Vollkommenheit zu verwundern. Zu einer liebevollsten Bemühung, die sich nicht genug tun kann und die, wenngleich jene alte Fertigkeit nie wieder erreicht werden sollte, doch auch in neueren Zeiten mit deutscher künstlerischer Anschauung unzertrennlich verbunden blieb, ja in den neuesten wie ein Protest gegen undeutsche rohe äußerliche, in falschem Sinne virtuose „Bravour" und wie ein Bekenntnis zum unverfälschten Geiste unauffälliger redlicher Arbeit sich kundgibt.

2. Die Charakteristik als Wesensausdruck.

Bei der bloßen treuen Wiedergabe der Natur kann es keine Kunst, geschweige denn eine, deren Drang auf die Verdeutlichung des lebendig wirkenden Wesens der Dinge gerichtet ist, bewenden lassen. Bei dem Bestreben, eben dieses Leben in den Erscheinungen zu veranschaulichen, sie als Träger und Verkündiger waltender Kräfte, sei es physischer oder geistiger, zu kennzeichnen, mußte der Naturalist zum Charakterschilderer werden, mußte er die Kennzeichen oder Merkmale der Eigenart der Dinge besonders scharf erfassen und in der Darstellung nachdrücklich betonen, und, da sich Charakter oder Wesensbesonderheit körperlich als Gesamtanlage in der verharrenden Gestalt und seelisch als Stimmung oder Affekt in zeitlich sich verändernden Gebärden und Handlungen ausspricht, daneben aber auch in äußerlich bedingter Weise gewohnheitsgemäß als Beschäftigung in Tätigkeiten und beim Menschen auch in Tracht und Umgebung sich kundgibt, so bezieht sich die Charakteristik auf dies Alles.

Vorausgeschickt werde auch hier eine allgemeine Betrachtung. Wenn von Charakteristik als einer Eigentümlichkeit deutscher Kunst gesprochen wird, so ist damit nicht gemeint, daß die romanische derselben gänzlich ermangele, sondern nur daß der Deutsche auf sie ein besonderes Gewicht legt und sie in einer besonderen Weise bringt. Der grundlegende Unterschied ist, soweit die Gestalt eines Einzelwesens: einer Wolke, einer Pflanze, eines Tieres, vor allem aber des Menschen in Betracht kommt, allgemein schon in der geschilderten naturalistischen Tendenz des Deutschen, der stilistischen des Romanen zu erkennen. Der erstere faßt „Charakter", „Wesensart" vorzugsweise im Individuellen, Persönlichen auf: in diesem einzelnen Pferde, dieser Eiche, diesem Jüngling, der zweite im

Generellen, Typischen: in dem Pferde, der Eiche, dem Jüngling. Jenem ist es vornehmlich um den Einzelcharakter, Diesem um die Art oder den Gattungscharakter zu tun. Was wir auch so ausdrükken könnten: der Romane schwächt den Individualcharakter ab, tilgt die individuellen Züge und entwirft so ein Urbild oder Musterbild, das, der Platonischen Idee entsprechend, in den zur Art oder Gattung gehörigen Individuen nicht rein, sondern getrübt und entstellt erscheint, während der Germane durch eine Verwischung des Individuellen die kraftvoll überzeugende Wirkung seiner Darstellung zu beeinträchtigen vermeint.

Bedenken wir nun, daß jenem „normalen" Gebilde, der Idealgestalt, eine Regel- oder Gesetzmäßigkeit zu eigen ist, die den „unregelmäßigen" wirklichen Individuen abgeht, und daß diese Gesetzmäßigkeit das eine wesentliche Merkmal dessen ist, was wir Schönheit nennen, so dürfen wir die vom Romanen erstrebte und verwirklichte allgemeine, die Gattung betreffende Charakteristik kurzweg Schönheitsbildung nennen und den Begriff: künstlerische Charakteristik auf die von den Germanen beliebte Kennzeichnung individueller Eigenart einschränken. Durch die Gegenüberstellung von Charakteristik und Schönheitsbildung vereinfachen wir das Problem und machen es uns verständlicher.

Ist nun ohne weiteres ersichtlich, welche schöpferische Rolle bei der Schönheitsbildung die Phantasie, die aus Wirklichkeitseindrükken das Ideal gestaltet, spielt, so möchte man vielleicht zur Annahme neigen, daß ein Künstler, der ein individuelles Charakterbild ausführt, nichts anderes zu tun hat, als ein wirkliches Individuum getreu abzukonterfeien. Individualistik und Charakteristik bedeutete dann also eines und dasselbe? Dies wäre eine durchaus irrige Meinung. Ganz abgesehen davon, daß der Charakterschilderer ebenso wie der Schönheitsbildner, der sich ein möglichst schönes Modell sucht, seinerseits ein Modell von möglichst ausgeprägter individueller Beschaffenheit wählt — womit es zusammenhängt, daß wir in deutschen Kunstwerken so viele „Originale" dargestellt finden —, steigert er in seiner Phantasie im Widerspruch zu Jenem die individuell charakteristischen Merkmale, also die Unregelmäßigkeiten und verwertet sie erfinderisch in neuen eigentümlichen Zusammenstellungen, was dann bis zu den später zu betrachtenden phantastischen Bildungen führt. Man sieht also,

wie die vom gleichen Ausgangspunkt: dem Studium der Natur ausgehenden Wege der beiden Künstler verschiedene Richtungen einschlagen, Beide sich in verschiedener Weise als Künstler, das heißt: als phantasiebegabte Deuter der Natur, betätigen.

Der deutsche Künstler ist demnach durchaus Physiognomiker, wenn wir das Wort Physiognomie in weitestem Sinne nicht bloß auf das menschliche Antlitz, sondern auf individuelle Erscheinung überhaupt beziehen. Hiermit, wie mit dem Ausdruck: Charakterschilderer wird aber eben gesagt, daß die Erscheinung ihm Offenbarung des Wesens, der Körper Sichtbarwerdung der Seele bedeutet. Und hieraus, da das Wesen oder die formende Kraft oder die Seele Leben, das heißt: ein zeitlich Bewegtes ist, ergibt sich ihm als erstes eine die Darstellungsweise beeinflussende eigentümliche Anschauung der Gestalt. Er faßt diese, dem Eindruck ihrer stofflichen Beharrlichkeit und ihrer Unveränderlichkeit zum Trotz, dank einem Nachfühlen jener sie formenden Kräfte nicht als etwas Gewordenes, Fertiges, sondern als ein in beständiger Bildung Begriffenes, innerlich Bewegtes, nicht als ein abgeschlossenes Sein, sondern als ein fortdauerndes Werden auf, und mit diesem seinem starken Lebensgefühle, das sich in seiner Darstellung ausprägt, zwingt er dem Betrachter die Vorstellung auf, als befänden sich die Formen der Gestalt selbst in Bewegung. Mit welchen Mitteln er das erreicht, ist durch bloße Worte schwerlich verständlich zu machen, immerhin läßt sich so viel behaupten, daß von dem Künstler alles das, was in der linearen Formenabgrenzung als Bewegungsmoment empfunden wird: das An- und Abschwellen der Formen in Krümmungen und Biegungen, sowie das Aufeinanderstoßen verschieden gerichteter Linien in Ecken und Einziehungen, durch Betonung und Übertreibung, wobei die Farbe und das Licht in ihrer Weise mit beitragen, zu nachdrücklicher Wirkung gebracht wird. Gewiß fühlt auch der Italiener, wie überhaupt jeder echte Künstler, sich in das Leben der Dinge ein, aber er beschwichtigt und dämpft gleichsam die Bewegungserscheinungen der Kraft, um seinen Sinn für Wohllaut der Verhältnisse und Fluß der Linien zu befriedigen und den Eindruck der Ruhe hervorzubringen, den man als kennzeichnend für die klassische Kunst betrachtet hat. Der Deutsche hingegen verstärkt in einer das Gefühl spannenden und erregenden Weise jene Kraft-

äußerungen, denn er möchte das Leben selbst packen und dessen Geheimnis als alldurchdringende, nimmer rastende Bewegung offenbaren. Wie die Wolke aus Dünsten sich zusammenzieht oder sich auflöst, in leichtem Flug dahineilt, mit anderen zur Heerschar sich vereinend feierlich einherzieht, in drohender Masse sich aufbäumt! Wie die Wasser sanft und glatt gleiten, in zierlichem Gekräusel sich stauen, in gischendem Wogendrang sich überstürzen! Dies freilich, wie auch die im Winde sich beugenden Baumwipfel, erzitterndes Laub, flatterndes Haar, wehende Gewänder, wie die in vielgebrochenem Faltensturz den menschlichen Leib umbrandenden schweren Stoffe, ist Darstellung wirklich bewegter Formen, doch sehe man, welche Lebensbedeutung dem rein Mechanischen zuteil wird, welch eine große und vielsagende Rolle diesen Naturkräften zugewiesen wird und mit welcher immer neuen Frische der Beobachtung in einer, von den Romanen auch nicht annähernd erreichten Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit solche Naturvorgänge gekennzeichnet werden. Und man sehe, wie auch die an sich unbewegten Erscheinungen im Sinne von solchen Vorgängen gedeutet werden. Wie die Felsen sich recken und aufwärts stemmen, wie sie jähen Absturzes in die Tiefe schießen, wie die Berge in gewaltsamem Drängen sich emporschieben, um mit scharfen Gipfeln himmelan sich ins Unendliche Bahn zu brechen, wie im Wechsel sich senkend und hebend die Hügelreihen am Horizonte sich in ferne Wanderschaft verlieren! Wie mit gierigen Wurzeln sich Tannen und Kiefern an die Erde und an Gestein anklammern, mit knorrigen Ästen leidenschaftlich die Eichen sich den Raum für ihr eigenwilliges Dasein erkämpfen, die Buchen und Linden im befriedigten Vollgenusse ihrer heiteren üppigen Natur sich wölbend ausbreiten! Wie Halm und Blatt sich zart regsam ihre stille Bahn durch die Luft bereiten, die Blüten in sanftem Drange sich entfalten, die Blumen, gesättigt in ihrem Wachstum, ihre heimliche Energie im Schoße zusammenziehen, die Früchte in saftigem Schwellen, vom Zweige wegstrebend, sich dehnen und wenden! Und wie endlich in Tier und Mensch der Lebenspuls vibriert, wie, auch wenn sie in ruhigem, den Pflanzen vergleichbaren Zustande verharren, die Muskulatur in An- und Abspannung sich tätig erweist, in jedem Körperteile latente Bewegung herrscht!

Man vergleiche diese Darstellungsweise in den Werken Dü-

rers, Grünewalds, Altdorfers, Cranachs, Baldungs, ja auch des den Italienern sich mehr annähernden Holbeins, und in denen unserer großen Holzbildner mit jener in den Schöpfungen Lionardos, Raphaels, Tizians, aber selbst solcher Meister, die der nordischen Art mehr verwandt sind, wie Donatello, Mantegna und Michelangelo, um sich nicht ohne Erregung von dieser gewaltigen Energie deutscher Charakteristik, die sich aller Lebenskräfte selbst bemächtigt, zu überzeugen.

Aber schließlich bedarf es gar nicht einer so weiten Umschau: ein einziges Werk, freilich eines, das als umfassendstes Bekenntnis deutschen Geistes und wie eine Erfüllung der in unseren Statuen des 13. Jahrhunderts gegebenen Verheißungen erscheint, vermag uns Alles zu sagen, und zwar gerade deshalb, weil es an beabsichtigter Monumentalität der Gestaltung mit den größten italienischen Schöpfern wetteifert. Als Dürer seine „vier Apostel" der Münchener Pinakothek entwarf und sie zu Verkündern seines religiösen Erlebens in den Sturmeszeiten der von Schwarmgeistern bedrohten Reformation machte, war er gewiß von dem stolzen Bewußtsein erfüllt, gleich seinen Zeitgenossen im Süden, allgemeines Menschentum in Schönheitstypen zu veranschaulichen, in den Gestalten, den Physiognomien, der Gewandung einen reinen, über allen beengten Naturalismus sich aufschwingenden Stil zu verwirklichen. Gelang es ihm? Trotz aller Größe des Schauens und Erhabenheit dichterischer Kraft doch nur so weit, als es mit deutschem Ausdrucksbedürfnis vereinbar war. Wirken nicht selbst diese höchst ideal gedachten mächtigen Persönlichkeiten wie Bildnisse bestimmter wirklicher Menschen, ja so sehr, daß man in Johannes Melanchthon zu erkennen glaubt, und durchbricht nicht die nach außen drängende Gewalt ihres Innenlebens, alle Formen und besonders die des Antlitzes bewegend, die statuarisch gedachte Ruhe der Gestalten? Dies war es, was man schon in frühen Zeiten empfand, als man in ihnen eine Darstellung der „Temperamente" sah; mit welcher Deutung man auf nichts anderes hinwies, als eben auf die Verherrlichung menschlicher Wesensart.

Daß so unwiderstehlich packend diese Wesenscharakteristik erst bei den Meistern der Blütezeit auftritt, während in den Werken des 15. Jahrhunderts die Wiedergabe der Natur noch objektiver, ruhiger auf eine treue Abspiegelung der Erscheinungen gerichtet ist,

darf uns in unserer Erkenntnis nicht irre machen, denn erstens ist auch in jener Zeit erster Naturentdeckung das Ideal des Lebensausdruckes schon vorhanden, und zweitens geben gerade die zu voller Freiheit gelangten großen Künstler, die den Höhepunkt einer Entwicklung bezeichnen, die sicherste Belehrung über den künstlerischen Geist eines Volkes.

Wurden so selbst die körperlichen Gestalten und Formen als Bewegungen aufgefaßt, welche Bedeutung mußte nicht die Charakteristik der wirklichen Bewegungen gewinnen! Jener, die nicht, wie die früher erwähnten des Windes und Wassers, mechanische, sondern Willens- und Gefühlsäußerungen der mit Seele begabten Geschöpfe sind: Gebärden und Mienenspiel! War es dem Deutschen um die deutlichste Veranschauung des Seelenlebens der Menschen, aber auch der Tiere, für die er ein den Germanen besonders auszeichnendes liebevolles Verständnis besitzt, zu tun, so wurde ihm die schärfste, das Augenblickliche erfassende Beobachtung der Ausdrucksbewegungen zu einer wichtigsten Aufgabe. Sie alle, von den feinsten, kaum bemerkbaren Regungen bis zu den heftigsten ausgreifenden Aktionen, zu untrüglicher Wahrnehmung zu bringen, war unumgänglich, sollte der Beschauer zu einem vollen Nacherleben der die geschilderten Personen bewegenden inneren Vorgänge gezwungen werden. Was immer in deren beredtestem Kündiger: dem Blick der Augen, auf dessen Charakteristik unsere Künstler ein ganz besonderes Gewicht legten, was im Spiel der Lippen und in den Veränderungen der Gesichtszüge, auch der flüchtigsten, sich kundgibt, was in der Haltung des Kopfes, den Stellungen des Leibes, den Gesten der Hände sich ausdrückt, kurz was den Leib in allen seinen Teilen zu einem Sprachorgan der Seele macht, wird der Wirklichkeit abgelauscht und mit gleicher Wahrhaftigkeit eine bloße geistige Stimmung durch zarteste Bewegungsandeutung, stürmische Leidenschaft durch ungestümste Gebärden geschildert. Wieder zeigt sich der Unterschied vom romanischen Ideal. Von einer Mäßigung des Ausdruckes, von einer Beschränkung auf ein verallgemeinerndes Kennzeichnen der Affekte, wie sie sich der Italiener aus Rücksicht auf formale Schönheitswirkung auferlegt, will der Deutsche nichts wissen. Was liegt ihm, der im Leben selbst sich nicht mit der freien Anmut und weichen Geschmeidigkeit des Südländers bewegt, dar-